

BACHELORARBEIT

Malte Grosche

Schauspiellehre

Stanislawski, Strasberg, Meisner, Adler

Acting Theories

Stanislawski, Strasberg, Meisner, Adler

2011

Fakultät Medien

BACHELORARBEIT

Schauspiellehre

Stanislawski, Strasberg, Meisner, Adler

Autor:

Malte Grosche

Studiengang:

Film und Fernsehen / Regie

Seminargruppe:

FFWS07

Erstprüfer:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:

Hannes Hametner

Mittweida, Januar 2011

Bibliografische Beschreibung

Grosche, Malte

Schauspiellehre –

Stanislawski, Strasberg, Meisner, Adler – 2011 – 68 Seiten

Mittweida – Hochschule Mittweida

University of Applied Science

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2011

Referat

Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Schauspiellehre nach Konstantin Sergejewitsch Stanislawski und die Weiterentwicklung seiner Theorien durch Lee Strasberg, Sanford Meisner und Stella Adler. Ziel der Arbeit ist es, die Systeme verständlich zu machen und die Kombinierbarkeit untereinander herauszufinden.

Im Laufe der Arbeit werden zunächst die einzelnen Theorien und Lehrmethoden unabhängig voneinander dargestellt. Zusammenfassend werden ihre Differenzen und Parallelen aufgezeigt.

Abschließend wird die Anwendbarkeit der Lehren auf den fiktionalen Spielfilm geprüft sowie mit weiteren Theorien verbunden.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Das Group Theatre	2
3. Stanislawski	
3.1 zur Person	3
3.2 Schauspiellehre <i>Das Stanislawski System</i>	3
3.2.1 Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst	4
3.2.2 Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle	11
3.3 Kritik	16
4. Lee Strasberg	
4.1 zur Person	18
4.2 Schauspiellehre <i>The Method</i>	19
4.2.1 Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst	19
4.2.2 Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle	26
4.3 Kritik	27
5. Sanford Meisner	
5.1 zur Person	30
5.2 Schauspiellehre <i>Meisner Technik</i>	31
5.3 Kritik	41
6. Stella Adler	
6.1 zur Person	43
6.2 Schauspiellehre <i>Die Schule der Schauspielkunst</i>	44
6.3 Kritik	56
7. Differenzen und Parallelen	58
8. Fazit	60
Literaturverzeichnis	66
Selbständigkeitserklärung	68

1. Einleitung

Was bedeutet gutes Schauspiel? Letztendlich ist Schauspiel Kunst und deren Bewertung und Empfindung somit subjektiv. Dennoch gibt es Formen, die jeden berühren. Weil sie nicht gespielt wirken, sondern echte Emotionen zeigen. Diese Art des Schauspiels erscheint natürlich, wie im echten Leben. In der vorliegenden Arbeit wird Schauspiel nicht als Pantomime, als Mimenspiel oder als das stupide Nachahmen von etwas Einstudiertem definiert. Die beschriebenen Theorien gehen vom Naturalismus aus, der den Grundstein für realistisches, echtes Spiel legt und den Schauspieler wie im echten Leben agieren lässt. Wenn der Schauspieler spürt und erlebt, was er darstellt, handelt er wahrhaftig. Hierdurch schwindet die Subjektivität in der Beurteilung guten Schauspiels. Man sagt sich vielleicht, ich mag die Person nicht, aber die Darbietung ist großartig.

Wie jedoch erreicht man wahrhaftiges Schauspiel? Ist es einfach nur Talent oder gibt es Übungen und Lehrmethoden, gute Schauspielkunst zu entwickeln? Talent ist natürlich als Grundlage erforderlich, doch dessen Nutzung lässt sich erlernen.

Der Vorreiter der modernen Schauspielschule ist **Konstantin Sergejewitsch Stanislawski**, der sich ab Ende des 19. Jahrhunderts dem Studium des Schauspiels gewidmet hat und dessen Theorien bis heute Relevanz haben und weiter entwickelt werden. Im Laufe des letzten Jahrhunderts griffen vor allem die ehemaligen Mitglieder des *Group Theatres* **Stella Adler**, **Sanford Meisner** und **Lee Strasberg** seine Theorien auf und erweiterten sie. Nach ihren Lehren wird an Schauspielschulen der gesamten Welt noch heute unterrichtet.

In der vorliegenden Arbeit geht es nicht darum, herauszufinden, welche die beste Schauspieltheorie ist, sondern vielmehr um die Frage nach deren Kombinierbarkeit im besonderen Hinblick auf die Filmregie.

Drei der einflussreichsten Lehrmethoden des letzten Jahrhunderts und deren Lehrer werden im Folgenden vorgestellt, die Theorien ihres gemeinsamen Vorreiters zusammengefasst und die Auswirkung dieser Lehren auf die heutige Praxis betrachtet.

2. Das Group Theatre

Die im Einzelnen aufgeführten Schauspiellehrer Lee Strasberg, Sanford Meisner und Stella Adler waren Mitglieder des *Group Theatres*, das als freie Theatergruppe 1931 von Harold Clurman, Cheryl Crawford und Lee Strasberg in New York gegründet wurde. Noch im selben Jahr stießen Stella Adler und Sanford Meisner zu der Gruppe, die aus Schauspielern, Produzenten, Regisseuren und Autoren bestand.

Ziel des *Group Theatres* war es, die Lehren des russischen Vorreiters Stanislawski auf das amerikanische Theater zu übertragen. Der Name Group Theatre implizierte, dass es keine Stars brauche und dass das Spiel durch Zusammenarbeit der einzelnen Mitglieder entstehen müsse.

Zur Zeit der Gründung war das amerikanische Theater geprägt von leichter Unterhaltung, das *Group Theatre* wollte hingegen mit seinen häufig sozialpolitischen Stücken Tiefe in das Theater bringen und forcierte eine naturalistisch geprägte Spielweise. Das erste Stück der Gruppe, „The House of Connelly“, welches durch seine innovative Spielweise großartige Kritiken bekam und die Richtung anzeigte, in die das *Group Theatre* sich entwickeln wollte, legte den Grundstein für eine erfolgreiche Schaffenszeit der Gruppe.

Nach Erfolgen mit Stücken wie „Awake and Sing!“, „Waiting for Lefty“ und „Paradise Lost“ festigte sich die Vorreiterrolle der Gruppe. Auf Grund finanzieller Probleme sowie verstärkt auftretender Konflikte bezüglich der Lehre von Stanislawski bzw. der Art zu spielen, trennten sich einige Mitglieder vom *Group Theatre*, bis es sich 1941 auflöste. Trotz des kurzen Bestehens gilt dieses als eines der einflussreichsten Gemeinschaften des amerikanischen Theaters. So ist es kein Zufall, dass drei der wichtigsten Schauspiellehrer, Stella Adler, Lee Strasberg und Sanford Meisner, Mitglieder des *Group Theatres* waren.¹

¹ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Group_Theatre_%28New_York%29 sowie: <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/group-theatre/about-the-group-theatre/622/>

3. Konstantin Sergejewitsch Stanislawski

3.1 zur Person

Stanislawski, geboren als Konstantin Sergejewitsch Alexejew am 5. Juli 1863 in Moskau, gilt als Vorreiter der modernen Schauspiellehre. Als Regisseur, Schauspieler und Lehrer verschrieb er sich ganz dem Studium des Schauspiels. Ausgehend vom Naturalismus bemühte sich Stanislawski, die Bühnenhandlung so real wie möglich zu gestalten. Zunächst ging er davon aus, dass der Schauspieler sich möglichst stark mit seiner Rolle identifizieren müsse und sich an eigene, vergleichbare Situationen zu erinnern habe, um das entsprechende Gefühl zu erzeugen. Später entdeckte er, dass begründete, echte Handlungen Gefühle auslösen könnten. Durch die Kombination der inneren Vorstellungskraft und die Wahrhaftigkeit der Handlungen reifte sein System.

Stanislawski änderte seinen Nachnamen, um als Künstler den Familiennamen nicht zu gefährden und lebte recht zurückgezogen. Seine Arbeit hielt er in einer Vielzahl Notizen und Aufsätzen fest, beendete jedoch nie ein Buch über seine Theorien. Seine Aufzeichnungen wurden nach seinem Tod am 7. August 1938 von verschiedenen Schriftstellern gesammelt und veröffentlicht.²

3.2 Schauspiellehre

Konstantin S. Stanislawski hat die Basis für die später folgenden Schauspiellehren geschaffen. Lee Strasberg, Sanford Meisner und Stella Adler beziehen sich immer wieder auf Stanislawski.

Im Zusammenhang mit Stanislawskis Theorien kommt man kaum um die Trennung des „alten“ und des „neuen“ Stanislawskis herum. Während Stanislawski zunächst davon ausging, der Schauspieler schöpfe all sein schauspielerisches Talent aus sich selbst und seinen durch psychotechnische Tricks erzeugten Gefühlen, entfernte er sich im Laufe seiner Arbeit von dieser These. Die physischen Handlungen sowie das Zusammenspiel mit der Umgebung und den Partnern rückten in den Vordergrund. In dieser Arbeit sei Stanislawskis *System* zum Zwecke der Übersicht jedoch in sich als Ganzes zu betrachten. Eine Trennung der Hauptthesen findet sich in seinen Nachfolgern wieder. Strasberg steht hier als Vertreter und Entwickler des „alten“ Stanislawskis, Meisner und Adler entwickeln die „neuen“ Thesen weiter.

Den Hauptteil seiner Lehre teilt Stanislawski in die Arbeit des Schauspielers *an sich selbst* und in die Arbeit des Schauspielers *an der Rolle*. Diese beiden Be-

² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski

reiche liegen dieser Arbeit anhand der Zusammenstellung Stanislawskis Aufzeichnungen von Bernd Stegemann zugrunde.

3.2.1 Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst

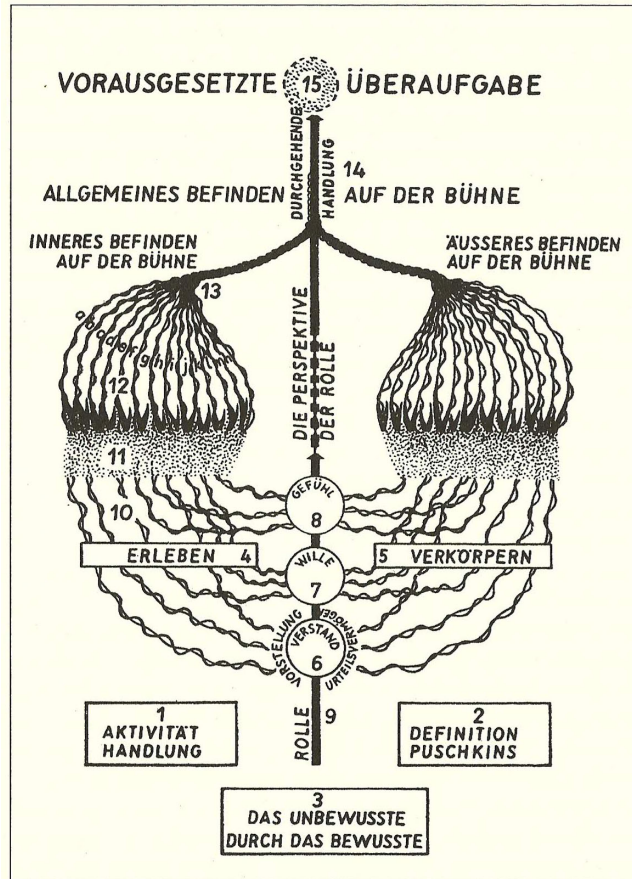
Stanislawski legt den Grundstein für das wahrhaftige Leben auf der Bühne in einer imaginären Welt. Hier sei es wichtig, die inneren Vorstellungen mit den äußeren Gegebenheiten zu kombinieren.

„In jedem Augenblick auf der Bühne, in jedem Augenblick [...] der Handlung muss der Schauspieler sehen, was außerhalb seiner selbst auf der Bühne vorgeht (das heißt die äußeren gegebenen Umstände, die vom Regisseur, Bühnenbildner und den übrigen Schöpfern der Aufführung geschaffen worden sind) und was innen, in seiner eigenen Phantasie vorgeht, das heißt jene Bilder, die die vorgeschlagenen Situationen illustrieren. Aus diesen Momenten entsteht – teils in uns, teils außerhalb von uns – ein ununterbrochener unendlicher Streifen innerer und äußerer Bildmomente, eine Art Film. Während des Schaffens läuft er pausenlos ab und wirft auf die Leinwand unserer inneren Sicht die illustrierten vorgeschlagenen Situationen der Rolle, unter denen der Darsteller der Rolle auf der Bühne auf eigene Verantwortung lebt. Diese Bilder werden uns innerlich in die entsprechende Stimmung versetzen. Die Stimmung wird ihren Einfluss auf Ihre Seele ausüben und das entsprechende Erlebnis hervorrufen.“³

In diesen Zeilen sagt Stanislawski, worauf es beim guten Schauspiel ankommt. Der Schauspieler müsse vorbereitet sein, sich eine Welt aufgebaut haben, in der seine Rolle lebt. Er müsse wissen, welche realen und ausgedachten Situationen ihn mit der Rolle verbinden. Doch er dürfe sich nicht in diesem Konstrukt verstecken, er müsse offen und empfänglich sein, für alles, was in seiner realen Umgebung geboten wird. Sei es das Bühnenbild, welches er mit einbeziehen müsse oder seine Spielpartner, auf die er zu reagieren habe. Durch diese Kombination von Phantasie und Realität sowie dem begründeten Handeln entstünden seine Gefühle wie von alleine. Wie man sich vorzubereiten habe, wie man seine Phantasie schule und wie der Schauspieler offen für seine Umgebung bleibt, ist im Folgenden dargelegt. Stanislawski fasst sein System in einer Graphik zusammen:

³ Konstantin Stanislawski. In Bernd Stegemann, Stanislawski Reader. Deutschland, 2007. S.46

Das Schema des »Systems«



Erläuterungen zum Schema des Systems

-1- Aktivität und Handlung

Der Schauspieler müsse durchgehend Handeln. Dieses Handeln brauche stets eine Begründung, müsse folgerichtig und ausführbar sein. Durch das Handeln und den Glauben an das Auszuführende entstehe die für das Schauspiel essentielle Wahrhaftigkeit.⁴

„Wer im Augenblick des Schaffens auf der Bühne nicht mimit, nicht über-treibt, sondern wahrhaftig, produktiv, zweckmäßig und ununterbrochen handelt, wer sich auf der Bühne nicht an den Zuschauer, sondern an den Partner wendet, der bleibt im Bereich des Stückes und der Rolle, in der

⁴ Vgl. ebd. S. 33

Atmosphäre lebendigen Lebens, in der Atmosphäre der Wahrhaftigkeit und des Glaubens, des ich bin. Er lebt auf der Bühne wahrhaftig.“⁵

Durch dieses Handeln könne der Schauspieler in der Rolle bleiben und seine Gefühle anregen. Neben den verschiedenen, kleinen Handlungsabschnitten brauche der Schauspieler eine Überaufgabe, um seine Handlungen zu verbinden. Diese Überaufgabe sei das Ziel oder Hauptproblem der Figur.⁶

„Wenn der Schauspieler sich der großen Aufgabe überlässt, die er sich gestellt hat, geht er ganz und gar darin auf. In dieser Zeit wird die ungehindert wirkende organische Natur frei, handelt nach eigenem Ermessen, ihren natürlichen Bedürfnissen und Trieben gemäß. Die Natur übernimmt die Leitung der kleinen Aufgaben, die ohne Aufsicht geblieben sind, und mit Unterstützung dieser kleinen Aufgaben hilft die Natur dem Schauspieler, an die große, endgültige Aufgabe heranzugehen, der die ganze Aufmerksamkeit, das ganze Bewusstsein des schaffenden Künstlers gelten.“⁷

Diese Natur, von der Stanislawski spricht, sei das Unbewusste im Menschen. Sobald der Schauspieler wahrhaftig handelt und an die Umstände glaubt, wirke die Natur ganz natürlich, wie von selbst.⁸

Um wahrhaftig handeln zu können, haben die Handlungen logisch und folgerichtig zu sein. Hierfür müsse er z.B. Dinge ausführen, mit und ohne den Gegenstand, um seine Muskeln darauf zu trainieren, wie die Bewegung ablaufe. Strasberg griff dies unter dem sensorischen Gedächtnis auf und erweiterte die These (siehe S. 22).

-2- Definition Puschkins

„Ich weiß nur das eine, dass nämlich alle diese Geheimnisse der Künstlerin Natur wohl bekannt sind.“⁹

Stanislawski vergleicht seine Haltung zur Kunst des Beeinflussens des Unbewussten, der Natur, mit der Passage aus A.S. Puschkin *Der geizige Ritter*.¹⁰

„... der König konnte
Von seiner Höhe freudig überseh'n
Das weite Meer mit seinen vielen Schiffen,
Die weißen Zelte in dem Talesgrund.“¹¹

⁵ ebd. S. 77f

⁶ Vgl. ebd. S. 121 ff

⁷ ebd. S. 129

⁸ Vgl. ebd. S. 240

⁹ ebd. S. 208

¹⁰ Vgl. ebd. S. 208 f

¹¹ ebd. S. 209

Wie der König könne er sein Reich der Gefühle und Emotionen überblicken, sich daran erfreuen und durch gezielte Handlungen und Reize es in verschiedene Richtungen lenken, es reagieren lassen.

-3- Das Unbewusste durch das Bewusste

Der Schauspieler müsse herausfinden, wie er das Unbewusste in ihm durch sein Bewusstsein stimulieren und lenken kann. Aus dem Unbewussten entstehe das künstlerische, das Schöpferische des Schauspielers.

Um dies zu erreichen, müsse der Schauspieler wahrhaftig handeln, eine große Aufgabe, ein Ziel haben und an das, was er tut und in welchem Umfeld er lebt, glauben. Wenn sich der Schauspieler bei seiner Aufführung auf die durchgehende Handlung und deren Ziel, der im Schema bildlich aufgeführten *Überaufgabe*, konzentriert, entstehe bei jeder Aufführung eine neue, lebendige Reaktion seines Unbewussten.¹²

-4- Erleben

Gemeint ist das wahrhaftige Leben unter der Verbindung der imaginären Phantasiewelt und der direkten Umgebung.¹³

Hierzu zählen folgende Punkte:

- Aufmerksamkeit

Der Schauspieler müsse aufmerksam sein. Er müsse sich sowohl auf seine innere, vorgestellte Welt konzentrieren, als auch seine reale Umgebung auf der Bühne wahrnehmen. Zu allen Requisiten und zu seinen Mitspielern müsse er eine Beziehung aufbauen, überlegen, was sie ausdrücken und sie auf sich wirken lassen.¹⁴

- „Wenn“

Der Schauspieler müsse handeln. Für sein Handeln brauche er eine Begründung. Sein Handeln müsse logisch und folgerichtig und ausführbar sein. Um vorgeschriebenen Handlungen eine Bedeutung beizufügen, helfe das „**Wenn**“. Durch dieses ließen sich mögliche Umstände formulieren und der

¹² Vgl. ebd. S. 126 ff

¹³ Vgl. ebd. S. 139 ff

¹⁴ Vgl. ebd. S. 51 ff

Schauspieler könne sich dabei fragen, auf welche Weise er seine Handlung ausführen würde, **wenn** die Situation so oder anders wäre.¹⁵

- Allgemein

Der Schauspieler dürfe nicht allgemein etwas darstellen. Das Allgemeine sei oberflächlich und täusche vor. Stanislawski nennt das sich in sinnlose Handlungen und Posen hineinzusteigern die *Theater-Emotion*, welche er für Hysterie hält. Sie sei chaotisch und stehe nicht für etwas spezielles, sei nur ein schlechtes Abbild eines allgemeinen Gefühls.¹⁶

„[Wir] werden [...] uns darum bemühen, im Endresultat statt der Handlung im Allgemeinen auf der Bühne ein für alle Mal die wahrhaftige, produktive, zweckmäßige menschliche Handlung zu erreichen. Nur diese Handlung erkenne ich in der Kunst an, nur sie unterstütze und entwickle ich.“¹⁷

- Phantasie

Um den inneren Film zu erstellen, der in einem ablaufe, in dessen Welt der Schauspieler lebe, müsse die Phantasie und die Erinnerung angeregt werden. Es passiere, dass die Phantasie direkt und wie von alleine auf bestimmte Reize reagiere. Dieses sei jedoch nur willkürliches, allgemeines Phantasieren. Man könne sich nicht darauf verlassen. Somit müsse die Phantasie gezielt angeregt werden. Dies geschehe mit den „Fragen wer, wann, wo, warum, zu welchem Zweck, wie“¹⁸. So könne der Schauspieler sich ein detailliertes Bild erschaffen. Um dieses nicht nur zu betrachten, sondern in ihm zu leben, müsse er sich fragen, wie er in diesen Situationen Handeln würde.¹⁹

-5- Verkörpern

Um seine Gefühle transportieren und sich frei auf der Bühne bewegen zu können, müsse der Schauspieler einen ausgebildeten Körper haben²⁰. Der Körper habe den Drang, sich mitzuteilen. Hierzu zählen folgende Übungen:

- Muskelentspannung

Stanislawski beschreibt, wie wichtig es sei, Spannungen zu lösen, um offen für die Arbeit des Schauspielers zu sein. Er formuliert das Beispiel, wel-

¹⁵ Vgl. ebd. S. 39 f

¹⁶ Vgl. ebd. S. 41 ff

¹⁷ ebd. S. 42

¹⁸ ebd. S. 49

¹⁹ Vgl. ebd. S. 44 ff

²⁰ Vgl. ebd. S. 140 ff

ches unter anderem von Strasberg aufgegriffen wird, mit dem Heben des Flügels und der Lösung von Rechenaufgaben parallel dazu (siehe S. 20).²¹

- Akrobatik

Der Schauspieler müsse seinen Körper stärken und kennen. Durch die Akrobatik werde er geschmeidig und kräftig. Innere Spannungen müssten gelöst werden. Ein entspannter Körper bewege sich besser und hemme den Schauspieler nicht in seinem Handeln. Zudem zeige ihm das Training für schwere Kunststücke, dass er weniger denken soll. Wenn er vor einem Kunststück nachdenkt, so zögert er und laufe Gefahr, sich auf diese Weise zu verkrampfen und mache Fehler. Er müsse auf seinen Körper vertrauen und Handeln. Diese Erfahrung helfe ihm bei seinem Spiel.²²

„In derlei Augenblicken darf man nicht mehr zögern, man muss handeln, ohne zu überlegen, man muss sich ein Herz fassen und sich dem Zufall anvertrauen, man muss sich fallen lassen wie in eiskaltes Wasser! Komme, was da wolle! Das gleiche gilt für einen Schauspieler, der sich dem stärksten Moment, dem Höhepunkt seiner Rolle nähert.“²³

- Sprechen

Stanislawski betont, wie wichtig das richtige und deutliche Sprechen für den Schauspieler sei. Er vergleicht das Sprechen mit dem Spielen auf einem Instrument.²⁴

„Ein Schauspieler muss seine Sprache vollendet beherrschen. Was nützen uns alle Feinheiten des Erlebens, wenn sie auf der Bühne durch schlechtes Sprechen ausgedrückt werden? Ein erstklassiger Virtuose darf niemals auf einem verstimmten Instrument spielen.“²⁵

-6- Verstand, Vorstellungskraft und Urteilsvermögen, -7- Wille, -8-Gefühl

Diese Punkte seien die „Antriebskräfte des psychischen Lebens“²⁶

Der Verstand lenke den Drang des Verkörperns in kontrollierte, logische Bahnen. Der Schauspieler müsse den absoluten Willen haben, sich auf die Rolle, das Stück und auf seine Kollegen einzulassen.

Das Gefühl entstehe durch die Handlungen und die geistige Auseinandersetzung mit den Zielen der Rolle. Dieses müsse erlebt und verkörpert werden.²⁷

²¹ Vgl. ebd. S. 63 ff

²² Vgl. ebd. S. 140 ff

²³ ebd. S. 141f

²⁴ Vgl. ebd. S. 145

²⁵ ebd. S. 145

²⁶ ebd. S. 211

Das emotionale Gedächtnis ist hier anzuführen.

Durch das detaillierte Erinnern an Situationen sei es dem Schauspieler möglich, die mit der Erinnerung verbundenen Gefühle wieder wach zu rufen und zu erleben. Das emotionale Gedächtnis findet sich vor allem bei Strasberg wieder (siehe S. 24). Erlebte Gefühle könnten mittels erneuten Durchlebens erweckt werden. Während Strasberg diese Theorie erweitert, distanziert sich Stanislawski im Laufe seiner Arbeit davon.²⁸

-9- Die Perspektive der Rolle

„Es ist wichtig, dass die Beziehung des Schauspielers zur Rolle niemals die Züge der unverwechselbaren Persönlichkeit verliert, aber zugleich die Ideen des Dichters erfüllt.“²⁹

Der Schauspieler müsse herausfinden, wie er in der Situation der zu spielenden Figur handeln würde und deren Ziele und Probleme erkennen. Nun brauche er die für ihn persönlich passenden Beweggründe für dieses Handeln.

„Erst wenn der Schauspieler seine Rolle in ihrer Gesamtheit durchdacht, analysiert und durchlebt hat [...] ist er auch imstande, nicht mehr nur einzelne Wörter oder Sätze zu sprechen, sondern zusammenhängende Gedanken und Perioden.“³⁰

Es sei von großer Wichtigkeit, dass der Schauspieler nicht nur für die einzelnen Passagen eine Begründung habe, er müsse eine eigene Perspektive auf das gesamte Stück und dessen Ziel entwickeln, um seine Figur lenken zu können.³¹

-10/11/12- Funktionslinien

Durch die Verbindung der zuvor genannten Punkte erreiche der Schauspieler seine Seele, in der seine natürliche Begabung liege.³²

Die Seele sei das schöpferische Instrument, welches gereizt werden müsse, um die echte Darbietung zu erzeugen.

Wenn der Schauspieler sich auf folgende Punkte konzentriere, diese durchlebt und durchdenkt, könne er sein Talent ausschöpfen und mit der Rolle verbinden.

²⁷ Vgl. ebd. S. 106 ff

²⁸ Vgl. ebd. S. 86 ff

²⁹ ebd. S. 121

³⁰ ebd. S. 155

³¹ Vgl. ebd. S. 154 ff

³² Vgl. ebd. S. 211 f

Stanislawski gibt jedem Buchstaben einen Unterpunkt. Die Punkte, die der Schauspieler zu beachten habe, werden hier ohne diese Nummerierung aufgeführt und zusammenfasst:

Der Schauspieler brauche eine gute Phantasie, müsse sich auf die einzelnen Abschnitte und deren Aufgaben konzentrieren können, aufmerksam sein und seine Objekte sowie seine Partner mit einbeziehen und durchgehend, logisch und folgerichtig Handeln. Ein Schauspieler müsse zudem ein Gespür für Ethik und Rhythmus besitzen, sowie Charme und Anpassungsfähigkeit. Eine gute Selbstbeherrschung brauche der Schauspieler ebenfalls.³³

Es sei der seelische Zustand (**Inneres Befinden**), der durch die Bündelung der oben genannten Punkte beim Schauspieler entstehe.³⁴

Durch die Zusammenführung von dem inneren Befinden und dem Ausdrücken dessen durch das äußere Befinden (Stimme, Mimik, Bewegung) entstehe das **allgemeine Befinden**.

„Je unmittelbarer, klarer und präziser der Reflex vom Inneren zum Äußeren erfolgt, desto besser, umfassender und vollständiger kann der Zuschauer das geistige Leben der Rolle, die auf der Bühne gestaltet wird, nachempfinden“³⁵

3.2.2 Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle

- Erstes Kennenlernen von Stück und Rolle

Das erste Lesen eines Stückes sei von enormer Wichtigkeit. Hier entstünden die spontanen Reaktionen, durch die das Unterbewusstsein in seinem Schaffensprozess nachhaltig angeregt werde.³⁶

„Begeisterung beim Lesen des Stückes ist das erste Moment zur inneren Annäherung des Schauspielers an die einzelnen Stellen seiner Rolle, und ihr besonderer Wert liegt darin, dass sie unmittelbar, intuitiv und organisch entsteht.“³⁷

Sobald der Schauspieler sich für das Stück begeistert, könne sich das Gefühl für die Rolle entwickeln. Es sei in erster Linie nicht der Verstand, der die Rolle erarbeitet, sondern die Seele, die auf die Umstände reagiere.

³³ Vgl. ebd. S. 211 f

³⁴ Vgl. ebd. S. 212

³⁵ ebd. S. 199

³⁶ Vgl. ebd. S. 236 ff

³⁷ ebd. S. 247

Neben dem Wirken lassen der Seele müsse das Stück jedoch auch vom Verstand her erfasst werden. Der Schauspieler müsse die Ereignisse verstehen und ihren Hintergrund kennen, um das Ziel des Stückes zu erschließen.³⁸

- Analyse des Stückes und der Rolle

„Am besten ist es, die Rolle geht dem Schauspieler von selbst ein. Dann kann er das >System< und Technik vergessen und braucht sich nur der Zauberin Natur auszuliefern“³⁹

Falls dies nicht passiere, was die Regel sei, müsse der Schauspieler das Stück analysieren. Nachdem beim ersten Lesen durch spontane Reaktionen bei einigen Stellen des zu spielenden Stückes bei dem Schauspieler ein Gefühl zu seiner Rolle entstanden sei, müsse nun das Stück und die Rolle tiefer verstanden werden. Nur wenn der Schauspieler die Rolle und das Stück analysiere, könne er durch Verstand und Phantasie sich für seine darzustellende Person begeistern und sich an dessen Leben annähern. Der Schauspieler sammle Material, welches direkt im Stück vorhanden sei. Zusätzliche Informationen lasse er in seiner Phantasie entstehen. Je mehr von dem Stück verstanden wurde, desto vielschichtiger könne das Gefühl angeregt werden. Das entstandene Gefühl werde dann wiederum vom Verstand analysiert. Es sei ein Wechselspiel zwischen Verstand und Gefühl, welches Stanislawski wie folgt darstellt:

„[...] der Verstand [wird] in Gang gesetzt, damit er, einem Kundschafter [...] gleich, die Perlen und Erreger des Schaffens untersucht. [...] Wie eine Vorhut bereitet er neue Wege vor, damit das Gefühl weitersuchen kann. Das schöpferische Gefühl wird auf den von den Kundschaftern gebahnten Wegen vorangeschickt, und wenn es fertig gesucht hat, setzt der Verstand wieder ein, diesmal jedoch in einer neuen Rolle. Wie eine Nachhut schließt er jetzt den Siegeszug des Gefühls ab und festigt dessen Eroberungen.“⁴⁰

Damit das Gefühl die Rolle durchleben könne, müsse der Verstand sorgsam eingesetzt werden. Er biete zum einen die Möglichkeit, durch neue Erkenntnisse das Gefühl anzuregen, könne jedoch auch durch zu theoretisches Herangehen die Phantasie unterdrücken.

Bei jenen Stellen des Stückes, bei dem die Seele nicht durch natürliche Weise oder durch die oben beschriebene Auseinandersetzung mit dem Text zu Emotionen angeregt werde, müsse der Schauspieler über seine Handlungen an sein Gefühl

³⁸ Vgl. ebd. S. 248

³⁹ ebd. S. 274

⁴⁰ ebd. S. 275

gelangen. Stanislawski wiederholt hier, wie wichtig es sei, an die Handlungen zu glauben, damit Wahrhaftigkeit entstehe und somit Gefühle ausgelöst werden.⁴¹

„Ähnlich wie Wasser Vertiefungen und Gruben ausfüllt, ergießt sich das Gefühl in physische Handlung, wenn es in ihr echte organische Wahrheit spürt, die es glauben kann.“⁴²

Stanislawski stellt eine Liste auf, nach welchen Punkten ein Stück zu untersuchen sei.

1. Exzerpte

Zu dem Stück solle der Schauspieler eine Liste aufstellen, die er im besten Falle mit seinen Kollegen abgleicht. Zu dieser Liste gehört unter anderem die Charakterisierung der Personen als auch die Dekoration und die Kostüme.

2. Fragen stellen und beantworten

Es müssten Fragen nach Ort, Zeit, Kultur, und Politik gestellt werden, um die äußeren Umstände zu klären.

3. Aufspüren des Untertextes

Die tiefere Bedeutungsebene des Textes sowie die Visionen und Vorstellungen des Autors müssten herausgefunden werden.

4. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft des Stückes

Ohne Vorgeschichte und ohne Ziele könne es keine Gegenwart geben. Der Schauspieler müsse sich seine zu dem Stück passende Vergangenheit schaffen und mögliche Zukunft ausmalen.

5. Gespräch über das Stück

Durch den Austausch der Gedanken und der Diskussion mit den Schauspielkollegen stoße der Schauspieler auf weitere Feinheiten und neue Perspektiven. Hierdurch flamme die Begeisterung wieder auf, wodurch der Schauspieler eine tiefere Verbindung mit dem Stück entwickle.

6. Nacherzählen des Inhalts

Hier ginge es nicht darum, die Fakten des Stückes wiederzugeben, sondern vielmehr um alles um das Stück herum, was sich jeder selber dazu phantasieren müsse.

7. Bewerten und Rechtfertigen der Tatsachen

⁴¹ Vgl. ebd. S. 274 ff

⁴² ebd. S. 277 f

Alle Tatsachen im Stück, vor allem die der darzustellenden Person, müssten vom Schauspieler bewertet und hinterfragt werden. Er brauche Gründe, mit denen er die Handlungen rechtfertigen könne, um diese wahrhaftig darzustellen.

8. *Die Ebene der Lebensweise*

Der Schauspieler müsse sich eine detailreiche Geschichte ausdenken, die zu den Ereignissen des Stückes führe und an diese glauben.⁴³

- Die Probe

Stanislawski lässt seine Schauspieler nach der oben aufgeführten Arbeit mit dem Text zunächst einzelne Szenen des Stückes spielen, ohne den Text zuvor auswendig gelernt zu haben. Durch das Auseinandersetzen mit dem Stück und der Rolle wisse der Schauspieler, worum es geht. Er kenne die Abläufe, seine Vorgeschichte und seine Ziele, somit könne er bereits begründet handeln und dadurch seine Gefühle anregen. Sobald der Schauspieler in der Welt der Geschichte wahrhaftig lebe, könne der Text zu den Proben beigelegt werden. Das Gefühl und der Glaube müssten vor dem Text entstehen, wodurch dieser nicht einfach aufgesagt werde, sondern voller Emotionen sei.

Die häufige Wiederholung der Probe diene dem Schauspieler laut Stanislawski dazu, sich immer mehr in seiner Rolle mit seinen Empfindungen einzuleben.

- Aufgaben, durchgehende Handlung und Überaufgabe

Der Schauspieler müsse mit all seiner Kraft nach der Überaufgabe seiner Rolle streben. Auf dem Weg dorthin brauche er eine Fülle von Aufgaben, wodurch er durchgehende Handlungen erschaffe. So habe der Schauspieler stets das Ziel vor Augen und könne durchweg handeln, wodurch er seine Emotionen anregen könne.

- Plan zur Arbeit mit der Rolle

Als Übersicht zur Arbeit mit der Rolle stellt Stanislawski einen 25 Punkte umfassenden Plan auf. Dieser wird im Folgenden frei zitiert und zusammengefasst dargestellt.

⁴³ Vgl. ebd. S. 279 ff

1. *Erzählung der Stückfabel (allgemein, nicht zu ausführlich)*
2. *Mittels physischer Handlungen die äußeren Ereignisse der Fabel spielen.*
Erste Prüfung und Rechtfertigung der im Stück vorgeschriebenen physischen Handlungen. Zusätzliche Handlungen hinzufügen, die aus Rolle und Situation entstehen.
3. *Etüden über das Vergangene und Bevorstehende.*
Improvisation der Geschehnisse außerhalb des Stückes. Was passierte vorher, was danach?
4. *(Ausführliche) Erzählung der physischen Handlungen und der Fabel.*
Tieferes Einsteigen in das Stück durch weitere, detailreichere Vorgeschlagene Situationen.
5. *Vorläufige Bestimmung der Überaufgabe als groben Entwurf*
6. *Bau einer skizzenhaften durchgehenden Handlung.*
7. *Aufteilung des Stückes in sehr große physische Abschnitte.*
8. *Diese groben physischen Handlungen nun ausführen (spielen).*
9. *Hinterfragen der Logik und Folgerichtigkeit der großen Abschnitte sowie deren Bestandteilen.*
10. *Schaffung einer logischen und folgerichtigen Linie der physischen Handlungen.* Diese mehrfach durchschreiten sowie unnötige Handlungen eliminieren. Durch Logik die Wahrheit der Handlungen schaffen.
11. *Die Wahrheit des „Jetzt“ festigen.*
12. *Der Zustand des „ich bin's“ entsteht.*
13. *„ich bin's“ erzeugt organische Natur, reizt das Unterbewusstsein.*
14. *Erstes Spielen mit dem Text.* Bisher wurde die Rolle mit eigenen Worten dargestellt. Nun sollen Teile des Textes in das Spiel aufgenommen werden.
15. *Text erlernen.* Diesen lose mit dem Spiel verbinden. Rechtfertigungen der Handlungen weiter vertiefen.
16. *Das Stück weiterhin spielen, den Text durch „Tatatieren“, dem Sprechen in einer Lautsprache, ersetzen.*
17. *Grundlinien des inneren Rollenuntertextes durch wiederholtes Spielen erzeugen.* Die inneren Rechtfertigungen der Handlungen werden weiter gefestigt, die inneren Gedanken und die Phantasiewelt werden erschaffen und kommuniziert.
18. *Wiedergeben der Abfolge und Handlungen an die Partner nur durch Worte.* Die Wiedergabe erfolgt am Tisch, ohne jegliche Gesten.
19. *Die Wiedergabe am Tisch nun durch einige Bewegungen und spontanen Szenen erweitern.*
20. *Die Wiedergabe nun auf der Bühne improvisieren.*
21. *Einzeln einen Dekorationsgrundriss entwerfen, daraus mit der Gruppe einen gemeinsamen erarbeiten.*

22. *Das Arrangement ausarbeiten und voll entwerfen.* Die Bühne wird eingerichtet. Für jede Handlung im Stück wird der passende Ort für die Schauspieler gesucht.
23. *Die Abfolge der Arrangements prüfen.*
24. *Theoretische Gespräche über die literarischen, politischen sowie bildnerischen Entwicklungslinien führen.*
25. *Das Charakteristische entstehen lassen.* Die genannten Punkte schaffen das innerlich Charakteristische. Das äußerliche müsse dadurch entstehen.⁴⁴

3.3 Kritik

„Ich behaupte, dass unmittelbares, intuitives, im Unterbewusstsein von der Natur gelenktes Erleben am wertvollsten ist und mit keinem anderen Schaffen verglichen werden kann. Ferner behaupte ich aber auch, dass andererseits erlebtes Gefühl irrig und falsch sein kann, wenn Intellekt und Willen es nicht überprüfen, bewerten, entstehen lassen oder lenken.“⁴⁵

Stanislawski sagt deutlich, dass die Kunst im Schauspieler von alleine entstehen müsse. Er sagt zudem, dass dies nur in den seltensten Fällen passiere. Somit brauche der Schauspieler Lockmittel für das nicht steuerbare Gefühl. Über den Verstand und das Wissen über das Stück und die darzustellende Rolle könne sein entstehendes Gefühl hinterfragt und gelenkt werden. Laut des 25 Punkte Plans zur Arbeit mit der Rolle müsse der Schauspieler zunächst die Ziele und Probleme seiner Rolle verstehen, seine Handlungen rechtfertigen und einzelne Szenen ohne Text spielen. Erst wenn er versteht, was seine Rolle ausmacht, wie die äußeren Umstände sind und was das Stück aussagt, könne er sich an den Text begeben. Dadurch komme er tiefer in die Geschichte und finde neue Aspekte. Diese müssten immer wieder diskutiert und die Proben häufig wiederholt werden. Auch das Bühnenbild solle mit den Darstellern entwickelt werden. Die Bewegungen auf der Bühne müssen die Schauspieler untereinander diskutieren, ausprobieren und rechtfertigen. In Hinblick auf die Regie beim Spielfilm ist ein solcher Plan kaum umsetzbar. Einige Punkte, wie z. B. dass der Schauspieler nicht bei der Auswahl der Drehorte mit einbezogen wird oder die Requisiten aussucht, können als gegeben angenommen werden. Oft müsse sich der Schauspieler nach der Position der Kamera richten, er wird somit in seinen Bewegungen eingeschränkt. Für lange Diskussionen mit den Kollegen über Rolle und das Drehbuch bleibt in dem schnellen Produktionsalltag häufig keine Zeit. Der Regisseur muss hier die Aufgabe des Schauspielerkollektives in Stanislawskis Plan übernehmen.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 358 ff

⁴⁵ ebd. S. 381

Die Lehren und Gedanken Stanislawskis nur an Hand dieses Planes zu kritisieren ist bei weitem jedoch nicht ausreichend. So ist der Ansatz, dass der Schauspieler das Stück verstehen müsse und sich viele Gedanken über seine Rolle zu machen habe, gut und wichtig. Je mehr der Schauspieler weiß, je besser er in seiner Umgebung leben könne, desto schneller und erfolgreicher könne mit ihm am Drehort gearbeitet werden.

Stanislawski selbst sagte, dass sich durch den Filmschauspieler eine neue Form der Darstellenden Kunst entwickle. Diese müsse folglich neu entwickelt werden.⁴⁶ In wie weit seine Theorien dabei eine Rolle zu spielen haben, sagt er nicht.

Die Anregungen bezüglich der Vorbereitung auf die Rolle, das wahrhaftige Leben unter imaginären Umständen als auch das Reagieren auf Partner und Umgebung können in die heutige Arbeit des Schauspielers am Filmset aufgenommen werden.

Stanislawski selbst überarbeitete seine Thesen stetig. Er war auf der Suche nach präzisen Formulierungen und den vollendeten Theorien. Sein System lebte und lebt weiter, befindet sich im ständigen Dialog mit sich und der Anwendung in der Praxis. Die Ideen Stanislawskis sollten daher bei der Arbeit des Schauspielers und des Regisseurs aufgegriffen, hinterfragt und weiterentwickelt werden.⁴⁷

„Mein System ist kein technologisches Nachschlagewerk schauspielerischer Meisterschaft: Wählen Sie das Beste aus, entwickeln Sie es weiter, suchen Sie.“⁴⁸

Dies haben Strasberg, Meisner und Adler in unterschiedlicher Form getan.

⁴⁶ Vgl. Richard Blank, Schauspielkunst in Theater und Film, Berlin, 2001. S. 122

⁴⁷ Vgl. Jakob Jenisch, Stanislawski und die deutsche Theaterpädagogik. In: Forum Modernes Theater, Band 9. Konstantin Stanislawski – Neue Aspekte und Perspektiven. Hrsg. Günter Ahrends. Tübingen, 1992. S.95 ff

⁴⁸ Konstantin Stanislawski. In: N. Gortschankow, Stanislawski über den Aufbau der Rolle durch Handlungen. In: Forum Modernes Theater, Band 9. Konstantin Stanislawski – Neue Aspekte und Perspektiven. Hrsg. Günter Ahrends. Tübingen, 1992. S.98

4. Lee Strasberg

4.1 zur Person

Lee Strasberg ist 1901 in Budzanow, Ukraine (damals Österreich-Ungarn), geboren und 1909 mit seiner Familie in die USA immigriert. Dort wuchs er in einem Immigrantenviertel in New York auf. Bereits zu Schulzeiten sammelte er erste Erfahrungen im Theater bei der Schauspielgruppe *Students of Arts and Drama*.

1923 sah Strasberg eine Aufführung von Stanislawskis Moskauer Künstlertheater und war davon stark beeindruckt. Daraufhin begann er eine Schauspielausbildung am *American Laboratory Theatre in New York*, welche von zwei Moskauer Schauspielern, Richard Boleslawski und Maria Uspenskaya, die beide unter Stanislawski gelernt hatten, betrieben wurde.

Acht Jahre später gründete Strasberg gemeinsam mit Harold Clurman und Cheryl Crawford dann das *Group Theatre*. Hier war Strasberg unter anderem für das Schauspieltraining verantwortlich und begann in diesem Rahmen seine *Method* zu entwickeln. Er verließ 1936 das Group Theatre, um als freier Regisseur zu arbeiten.

1951 wurde Strasberg Artistic Director vom *Actors Studio*. Neben der Arbeit am *Actors Studio* inszenierte er weiterhin Theaterstücke und gab privaten Schauspielunterricht. Das bis heute bestehende *Lee Strasberg Theatre & Film Institute* gründete Strasberg 1969 in New York, 1972 eröffnete er eine weitere Schule in Los Angeles. Hier wird seitdem nach seiner *Method* unterrichtet. Das Institut bietet einen 12-Wochen-Intensivkurs, eine zweijährige Ausbildung sowie die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen.

Strasberg verstarb im Jahre 1982.⁴⁹

Berühmte Absolventen des Instituts von Le Strasberg:

James Dean, Marlon Brando, Rod Steiger, Dustin Hoffman, Paul Newman, Harvey Keitel, Robert De Niro, Dennis Hopper, Al Pacino, Marilyn Monroe, Nico

⁴⁹ Vgl. Evangeline Morphos. In: Lee Strasberg, *A Dream of Passion*. Boston, 1987. S. xvi f

4.2 Schauspiellehre *The Method*

„Das moderne Schauspieler – Training [...] versucht nicht, ein System mit detaillierten Illustrationen dessen aufzubauen, was der Schauspieler in einer bestimmten Situation zu tun hat. Es zielt darauf ab, dem Schauspieler eine Methode zu liefern, ein Mittel, mit dessen Hilfe er selbständig die geeigneten Resultate erarbeiten wird.“⁵⁰

Dieses Training, von Strasberg selbst *The Method* genannt, unterteilt sich in zwei Abschnitte. Die Arbeit **an sich selbst** und die Arbeit **an der Rolle**. Wobei diese wiederum jeweils in mehrere Punkte untergliedert sind. Bevor der Schauspieler mit der Arbeit an der Rolle beginnen könne, müsse in der Arbeit an sich selbst Fortschritte erzielt worden sein.

Strasberg selbst springt in seinen Schriften und Interviews zwischen seinen Übungen hin und her, schweift häufig in andere Themengebiete ab. Er betont, dass es nicht **das** Handbuch mit einer Anleitung von A bis Z für seine *Method* gäbe.

Der Kern der *Method* ist eine Weiterentwicklung der frühen Thesen Stanislawskis. Der Schauspieler agiert aus seinem Gefühl, aus seinem Inneren heraus.

4.2.1 Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst

Strasberg gliedert die Arbeit des Schauspielers an sich selbst in drei Teile, welche jeweils diverse Übungen enthalten. Die Arbeit besteht aus der geistigen, der physischen und der emotionalen.

Die geistige Arbeit

„Die geistige Arbeit befasst sich mit dem Wissen der Menschen in all seinen Äußerungsformen.“⁵¹

Strasberg fordert vom Schauspieler, sich vor allem mit Kunst, Geschichte und Philosophie zu beschäftigen. Es reiche jedoch nicht, Bücher zu lesen und die Fakten zu kennen, er fordert also kein rein intellektuelles Wissen. Man müsse sich in die jeweilige Zeit hineinversetzen, sie durchleben, Fragen stellen, warum die Dinge so waren, was die Motivation der Menschen zu jener Zeit gewesen sei und wo die Unterschiede zu der jetzigen liegen. Es helfe, mit Objekten aus früheren Zeiten umzugehen, um eine bessere Vorstellung davon zu bekommen. Auch die Theorien

⁵⁰ Lee Strasberg, *Schauspielen & das Training des Schauspielers*. In: Wolfgang Wermelskirch, *Lee Strasberg Schauspielern & das Training des Schauspielers*. Berlin, 1988. S. 25

⁵¹ ebd. S. 33

von Freud und anderen sollten an sich selbst angewandt werden, um sie zu begreifen.⁵²

Die physische Arbeit

Diese unterteilt Strasberg in die Stimm- und Körperarbeit. Es dürfe kein Katalog angelegt werden, wie etwas ausgesprochen werden müsse oder welche Bewegung zu welchem Gefühl passe. Vielmehr solle ein gutes Körpergefühl entwickelt werden. Die Körperarbeit besteht möglichst aus Gymnastik, Akrobatik, Tanz, Fechten und diverser Sportbetätigung. All das diene dazu,

„einen Körper zu schaffen, der geschmeidig, flink, rhythmisch und in der Lage ist, zu tanzen und Tricks vorzuführen, wo es nötig ist.“⁵³

Bei der Stimmbildung solle die Resonanz der Stimme verbessert, sowie eine klare Aussprache erlernt werden.⁵⁴

Die emotionale Arbeit

Die emotionale Arbeit gliedert sich in folgende Bereiche:

- Entspannung

„Der größte Feind des Schauspielers ist physische oder muskuläre Anspannung“⁵⁵

Ist der Körper unentspannt, könne der Schauspieler diesen nicht frei steuern. Energie werde in falsche Bahnen gelenkt und der Geist könne nicht ungehemmt arbeiten. Ein entspannter Körper sei wichtig für das Training, sowie für die Aufführung bzw. die Dreharbeiten. Um zu verdeutlichen, wie körperliche Anspannung den Menschen mental beeinflusst, nennt Strasberg häufig folgendes, von Stanislawski frei zitiertes Beispiel: Jemand hebe etwas Schweres wie ein Piano an und solle dabei eine einfache Rechenaufgabe lösen. Diese unter anderen Umständen simple Aufgabe werde einem unter der Anstrengung des Hebens deutlich mehr abverlangen. Wenn nun vom Hebenden verlangt wird, parallel zur körperlichen Anstrengung ein Gedicht aufzusagen, werde man schnell merken, dass nicht nur der Geist und die zum Heben benötigten Muskeln beeinflusst sind, sondern auch andere Teile des Körpers, wie z.B. die Stimmbänder, unter Anspannung stehen.

⁵² Vgl. ebd. S. 32 f

⁵³ Lee Strasberg, Schauspielern & das Training des Schauspielers. In: Wolfgang Wermelskirch, Lee Strasberg Schauspielern & das Training des Schauspielers. Berlin, 1988. S. 34

⁵⁴ Vgl. ebd. S.33 f

⁵⁵ ebd. S.47

Diese Spannung mache es schwer, zum Teil sogar unmöglich, Emotionen zu vermitteln. Da es jedoch gerade darauf ankomme, Emotionen auszudrücken, beginnt jede Einheit mit Entspannungsübungen.

Hierzu setzt sich der Schauspieler auf einen Stuhl und versucht, eine entspannte Haltung zu finden. Der Stuhl sollte nicht unbequem, aber auch nicht besonders luxuriös sein, da ein Schauspieler auf der Bühne oder bei Dreharbeiten auch oft unter schwierigeren Bedingungen entspannt sein müsse. Die Position, die er zu finden habe, sollte es ihm ermöglichen, einzuschlafen. Sobald er diese gefunden hat, geht er seinen Körper Schritt für Schritt durch, um ihn auf Spannungen zu prüfen, die es dann zu beheben gilt. Um gezielt einen Körperbereich anzusteuern, werde dieser bewegt und dann bewusst entspannt. Ist der Schauspieler nun entspannt, könne die Übung erweitert werden. Man führe zum Beispiel die Übung einseitig durch, indem man eine Seite oder einige Körperteile anspannt und andere entspannt. Eine weitere Möglichkeit sei, dabei zu gehen, zu liegen oder diverse Handlungen während der Übung durchzuführen.

Neben der körperlichen spiele die geistige Entspannung eine wichtige Rolle. Angestaute geistige Spannung werde laut Strasberg durch Tricks und Konzentration über einige Körperstellen abgebaut. So soll der Schauspieler „die überflüssige Energie einfach durch die Augenlider herausickern lassen.“⁵⁶ Weitere Körperteile, die zur Entspannung des Geistes zu massieren seien, sind die Schläfen, die Muskeln seitlich der Nase, die Nackenmuskulatur, das Kinn sowie die Nerven am Rücken.

Um längerfristige Erfolge zu verzeichnen, sollte die Entspannung ein dauerhaftes Teil des Trainings sein.⁵⁷

- Konzentration

„Relaxation is only a prelude to the actor's Concern: the need for concentration.“⁵⁸

Während seines Spiels müsse der Schauspieler sich auf Diverses konzentrieren. So habe er unter anderem das Ziel seiner Rolle zu beachten, seinen Text zu kennen, auf seine Partner zu reagieren sowie mit seiner Umgebung und deren Objekte zu agieren. Einstudiertes solle dabei spontan wirken. Er müsse also seine Konzentration kontrollieren und teilen können.

Im Zuge der Konzentrationsübungen werden zudem die Sinne und die Vorstellungskraft geschult. In den ersten Stufen des Konzentrationstrainings werden Objekte und Handlungen genutzt, welche jedoch ohne das Objekt durchgeführt

⁵⁶ Lee Strasberg, Schauspielen & das Training des Schauspielers. In: Wolfgang Wermelskirch, Lee Strasberg Schauspielen & das Training des Schauspielers. Berlin, 1988. S. 83

⁵⁷ Vgl. Lee Strasberg, A Dream of Passion. Boston, 1987. S. 124 ff

⁵⁸ Lee Strasberg, A Dream of Passion. Boston, 1987. S. 130

werden. Man müsse sich hierfür auf eine bestimmte Sache des alltäglichen Lebens, wie das morgendliche Kaffeetrinken, konzentrieren. Alle Sinne sowie die Reaktionen auf den Kaffee werden geprüft und verinnerlicht. Strasberg nennt dies die sensorische Erinnerung (sense memory). Neben den Sinnen ist der motorische Ablauf zu beachten. Was wiegt die Tasse? Wie halte ich sie? Welche Bewegungen führe ich aus? Ziel der Übung sei es, die Aktion ohne die Tasse durchzuführen und es echt erscheinen zu lassen. Dafür müsse der Schauspieler an das glauben, was er tut, es wahrhaftig werden lassen und sich auf seine Sinne verlassen können. Zu Beginn der Übung werde die Aktion langsamer und wenig geschmeidig erscheinen. Das sei zu vergleichen mit dem Lernen eines Textes. Wenn man einen Text noch nicht verinnerlicht hat, wird das Vortragen dessen deutlich langsamer sein, als das Vorlesen. Somit komme es auf viel Übung an, um die Aktion nicht nur nachzuahmen, sondern real zu kreieren.

Komplexer wird die Übung, wenn es um abstraktere Dinge geht wie z.B. das Wirken von Sonnenstrahlen auf den Körper oder das Empfinden von Schmerz. Um diesen zu empfinden, solle sich nicht darauf konzentriert werden, ihn zu spüren. Um das Ziel zu erreichen, müsse mit einer erlebten Situation gearbeitet werden, in der der Schauspieler Schmerz empfunden hat. Durch die Erinnerung an dieses Ereignis mit all seinen Umständen erwirke man die Schmerzreaktion. Weitere Erklärungen zur emotionalen Erinnerung folgen im Verlauf dieses Kapitels.

Die nächste Stufe ist die so genannte „overall-sensation“⁵⁹. Während bei den vorangegangenen Übungen jeweils nur einige Stellen des Körpers in den Focus der Konzentration gerückt wurden, bezieht sich diese auf dessen Gesamtheit. Dies werde erreicht, indem man z.B. das Ereignis des Duschens kreiert. Es sei dabei darauf zu achten, ob es Stellen gibt, die blockiert sind, sich somit nicht voll und ganz auf das Ereignis einlassen können. Um sich auf der Bühne komplett auf etwas einzulassen, müsse jede Blockade gelöst sein. Da man unter der Dusche nackt ist, sich in einer privaten Situation befindet, lasse sich bei der Durchführung dieser Übung gut erkennen, ob der Schauspieler voll und ganz diese Situation für sich kreiert. Wenn er, obwohl er angezogen ist, auf das Ansprechen des Lehrers beschämt reagiert, sei für ihn die Situation wahrhaftig.

Die Konzentrationsübung kann stetig erweitert werden, sodass der Schauspieler sich auf immer mehr Aufgaben konzentrieren muss. So könne er z.B. eine Situation kreieren, in der er in der Sauna sitzt und dabei einen Monolog hält, der völlig aus dem Kontext gerissen ist und somit ins Absurde gezogen werde. Der Schauspieler müsse jedoch an das glauben, was er tut und seine Handlungen in sich logisch gestalten. Nun bekommt er zusätzlich die Aufgabe, das Gefühl von Schmerz hinzuzufügen und die Szene erneut durchzuspielen. Dies schule die Flexibilität auf alle Anweisungen reagieren zu können, auch wenn sie nicht passend erscheinen.⁶⁰

⁵⁹ Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, Boston, 1987. S. 138

⁶⁰ Vgl. Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, Boston, 1987. S. 132 ff sowie

- Privater Moment

Oft sei der Schauspieler auf der Bühne durch seine Gewohnheiten und seine Erziehung gehemmt, könne so nicht vollkommen befreit agieren. Im Privaten, wenn man alleine ist, sei man ungehemmt, lasse seinen Gefühlen freien Lauf. Um dieses in der Öffentlichkeit und somit für die Bühne oder die Dreharbeiten zu erreichen, müsse der „private moment“ erzeugt werden.

Zunächst müsse eine Handlung gefunden werden, die die jeweilige Person nur dann durchführt, wenn sie sich unbeobachtet fühlt. Zu erkennen sei die Handlung daran, dass sie unterbrochen wird, sobald eine andere Person einen dabei stört oder einfach nur den Raum betritt. Diese Handlung müsse nun kreiert werden. Hierbei nutzt der Schauspieler die beschriebene sensorische Erinnerung, indem er den Raum mit seinen Möbeln, also die Umgebung, in der sein Privater Moment normalerweise geschieht, sowie seine Motivation, sich entsprechend zu verhalten, erschafft. Die Übung müsse solange fortgeführt werden, bis der Schauspieler seinen privaten Moment erreicht hat und diesen aufrecht erhalten könne.

Im weiteren Trainingsverlauf könne nun der private Moment mit anderen Elementen erweitert werden, wie die „overall sensation“, das Durchführen alltäglicher Handlungen, Tanzen oder das Singen eines Liedes. Der private Moment helfe, sich von Hemmungen und Gewohnheiten zu lösen. Zudem sei er gerade für Monologe, für Selbstgespräche, der Schlüssel um diese wahrhaftig und dramatisch zu gestalten.⁶¹

- Tierübungen

Bei dem „Animal Acting“ gehe es darum, ein Tier möglichst realistisch darzustellen. Hierfür müsse dieses zunächst in seinem Verhalten beobachtet und analysiert werden. Nun versucht man, dies nachzuahmen, was zusätzlich die Körperbeherrschung schule. Da Tiere andere Bewegungen und Eigenschaften besitzen als Menschen, werde einem bei dieser Übung bewusst, dass man nicht nur das darstellen könne, was man selber ist, sondern auch das, was man nicht ist.

Das Tiertraining sei der erste Schritt der Arbeit an einer Rolle, indem der Schauspieler Unterschiede zu sich und seiner Figur erkenne und dennoch versucht, seine persönlichen Eigenschaften darauf anzuwenden. Es könne auch helfen, sich spezielle Aktionen zu verdeutlichen. Zum Beispiel könne das Lauern dargestellt werden, indem das Verhalten eines Panthers auf die Rolle angewandt wird.

⁶⁰ Lee Strasberg, Schauspielern & das Training des Schauspielers. In: Wolfgang Wermelskirch, Lee Strasberg Schauspielern & das Training des Schauspielers. Berlin, 1988. S. 34 ff

⁶¹ Vgl. Lee Strasberg, A Dream of Passion. Boston, 1987. S. 140 ff

- Emotionale Erinnerung

„Jeder Mensch trägt in sich die Tastatur, auf der man alle Arten emotionaler Erfahrung spielen kann.“⁶²

Es gilt, sich die eigenen Erfahrungen zu Nutze zu machen, um durch das Erinnern an Situationen die dazugehörigen Gefühle wecken zu können. Während es bei der sensorischen Erinnerung um den natürlichen Umgang mit Objekten und Reizen ginge, zielt die affektive bzw. emotionale Erinnerung auf die Gefühlswelt ab. Zu beachten hierbei sei, dass nicht versucht werde, ein bestimmtes Gefühl zu erzwingen. Vielmehr werde versucht, die äußeren Umstände so detailgetreu wie möglich zum Leben zu erwecken, um dadurch das angestrebte Gefühl hervorzurufen.

Während der Übung suche sich der Schauspieler ein Erlebnis aus seiner Vergangenheit heraus, welches ihn beeindruckt hat. Am besten funktionierten Erinnerungen aus der Kindheit. Was passiert und was er sieht könne er mitteilen, dies sei jedoch nicht nötig. Mit Hilfe des trainierten sensorischen Gedächtnisses konzentriert er sich auf die Umgebung, auf das, was er hört, sieht, schmeckt, riecht. Ohne an das Gefühl zu denken, müsse er die Situation immer realer werden lassen, bis die Emotionen ihn ergreifen.

Diese Übung sollte möglichst für eine Vielzahl von Gefühlen und Emotionen wie Angst, Freude, Trauer, Erregung usw. durchgeführt werden, sodass der Schauspieler sich eine Art Gefühlskatalog anlegt, auf den er jederzeit zurückgreifen könne.

Auch bei der Wiederholung der einzelnen Situationen müsse er darauf achten, nicht das während einer vorangegangenen Einheit hervorgerufene Gefühl zu forcieren, sondern sich völlig frei einer neuen Reaktion hinzugeben. Diese sei dann nicht identisch, aber doch wahrhaftig und vergleichbar.

Um die Aufgabe komplexer zu gestalten und mehr auf die Anwendbarkeit während einer Szene mit vorgeschriebenem Text anzupassen, könne während der Übung eine Handlung wie Putzen oder Anziehen o. ä. durchgeführt werden.⁶³

- Singen und Tanzen

Diese Übung geht nicht darum, Tanz und Gesang zu verbessern, vielmehr solle über eine einfache Handlung Gefühle ausgedrückt und starre Muster gebrochen werden.

Hierfür stellt Strasberg verschiedene Aufgaben. So müsse sich der Schauspieler zunächst einfach nur auf die Bühne stellen. Es sei dabei oft zu beobachten, dass er unbewusst eine Pose einnimmt. Dies werde solange bemängelt, bis er eine na-

⁶² Lee Strasberg, Schauspielen & das Training des Schauspielers. In: Wolfgang Wermelskirch, Lee Strasberg Schauspielen & das Training des Schauspielers. Berlin, 1988. S. 46

⁶³ Vgl. Lee Strasberg, A Dream of Passion. Boston, 1987. S. 149 ff

türliche Haltung gefunden hat. Somit kann diese Aufgabe auch zu den Entspannungsübungen gezählt werden, die hier als Vorbereitung dienen.

Nun solle ein Lied ausgesucht werden, welches es zu singen gilt. Dieses solle jedoch nicht in seiner bekannten Art dargeboten werden, sondern Silbe für Silbe in einer vollkommen anderen Melodie. Es werde sich herausstellen, dass der Schauspieler Probleme haben wird, sich von der für das Lied vorgeschriebenen Melodie zu lösen. Durch pure Willenskraft werde er sich jedoch in die Lage versetzen, den Silben neue Rhythmen aufzuzwingen. So erkenne er, dass er Herr seiner Selbst sei und sich nicht den Gewohnheiten beugen müsse.

Als nächsten Schritt wird der Schauspieler aufgefordert, sich zu bewegen. Häufig biete dieser Tanzbewegungen oder große Gesten an, ohne zu wissen, was er damit ausdrücken wolle. Die angebotene Bewegung soll nun wiederholt werden. Auf diese Weise könne geprüft werden, ob der Schauspieler spontan sei und zugleich aufmerksam, also, ob er seine spontane Bewegung wiederholen und somit einen Rhythmus erschaffen könne. Seine Bewegung kombiniere er nun mit der Melodie des zuvor gesungenen Liedes. Auch hier werde er Probleme haben, seine zuvor kreierte Melodie zu singen, da er sich automatisch dem Rhythmus seiner Bewegungen anpasse. Durch Konzentration und Entspannung gelinge es jedoch, den Rhythmus des Körpers parallel zu der Melodie des Liedes laufen zu lassen. In einem Stück wird von dem Schauspieler häufig abverlangt, Sprach- und Bewegungstempo gegenläufig zu gestalten, dies ließe sich über die beschriebene Übung trainieren.⁶⁴

- Gruppenimprovisation

Da ein Schauspieler selten nur alleine agiert, müsse das Training improvisiertes Spielen mit einem oder mehreren Partnern beinhalten. Eine Form dieser Gruppenimprovisation ist das so genannte *Gibberish*. Dabei kommunizieren die Schauspieler durch eine Fantasiensprache. Um sich zu verständigen, müssten sie sich also im Klaren sein, was sie möchten und dabei wissen, wie sie es ausdrücken könnten. Dem Partner zwingt die Übung dazu, sich nicht auf die Worte zu verlassen, sondern auf das Verhalten und die Emotionen des Gegenübers zu achten.⁶⁵

- Stetes Training

„Nach einer gewissen Zeit wird er in der Lage sein, nahezu jegliches Gefühl wiederzuerleben, wenn er es sich befiehlt. Er hat sich selbst neue bedingte Reflexe geschaffen. Der Schauspieler kann jetzt seine geistigen, physischen, sensorischen und emotionalen Verhaltensweisen kontrollieren. Er kann sie sogar mischen, indem er körperlich etwas heiter Wirkendes

⁶⁴ Vgl. Lee Strasberg, *A Dream of Passion*. Boston, 1987. S. 151 ff

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 160

spielt, innerlich jedoch die Stimmung von Schmerz und Leiden erschafft.“⁶⁶

Sobald der Schauspieler also in seinem Training vorangeschritten ist und Fortschritte erzielt hat, könne mit der Arbeit an der Rolle begonnen werden, wobei die Arbeit an sich selbst stetig weiterlaufen solle.

4.2.2 Die Arbeit an der Rolle

Bezüglich der Arbeit des Schauspielers an seiner Rolle verwickelt sich Strasberg häufig in langen Anekdoten über Aufführungen und deren Darsteller. Eine definierte Herangehensweise kann somit nur begrenzt dargelegt werden.

Als Vorbereitung seiner Rolle auf eine Szene müsse der Schauspieler sich vier Fragen stellen:

- Wer bin ich?
- Wo bin ich?
- Was mache ich hier?
- Was ist zuvor geschehen?

Er nähert sich so an seine Figur an und findet die äußeren Umstände sowie die Ziele und Voraussetzungen der Figur heraus. Der Schauspieler müsse herausfinden, warum die Figur auf ihre Art handelt und welche Beweggründe sie dafür hat. Nun gelte es, in seinen eigenen Erfahrungen Erlebnisse zu finden, die dem Schauspieler verhelfen, die nötigen und passenden Gefühle zu kreieren. Er müsse beachten, bei seinem Spiel in sich wahrhaftig und logisch zu agieren.

Beschäftigt sich der Schauspieler mit dem gesamten Stück, müsse er zunächst die Haupthandlung herausfinden. Er müsse prüfen, zu welcher Zeit das Stück spielt, seine Rolle dieser folgend anpassen. Darauf solle er das Stück in kleinere Handlungsstränge aufteilen und sich der Entwicklung des Stückes bewusst werden. Zuletzt habe er die kleinsten Handlungen und Ereignisse, die Pulsschläge des Stückes herauszufinden.

Dies alles müsse der Schauspieler vor der ersten Probe für sich erarbeitet haben. Bei der Probe helfe die Leseprobe, seine Vorstellungen bezüglich seiner Rolle und der gegebenen Umstände mit dem Regisseur und der weiteren Besetzung zu diskutieren und zu erweitern.

In Improvisationsübungen könne die Beziehung zwischen den einzelnen Figuren entwickelt werden.⁶⁷

⁶⁶ Lee Strasberg, Schauspielern & das Training des Schauspielers. In: Wolfgang Wermelskirch, Lee Strasberg Schauspielern & das Training des Schauspielers. Berlin, 1988. S. 48

⁶⁷ Vgl. Lee Strasberg, Schauspielern & das Training des Schauspielers. In: Wolfgang Wermelskirch, Lee Strasberg Schauspielern & das Training des Schauspielers. Berlin, 1988., S. 140 ff

„Der Schauspieler muss lernen, das empfindlichste Material, das ein Handwerker überhaupt verfügbar hat, zu trainieren und zu kontrollieren: nämlich den lebenden Organismus eines Menschen und zwar in all seinen Äußerungen – den physischen, geistigen und emotionalen. Der Schauspieler ist Pianist und Piano in einer Person.“⁶⁸

Der Schauspieler müsse die Beweggründe seiner Rolle kennen lernen, diese verstehen und herausfinden, was geschehen müsse, damit er selber auf die vom Stück und Regisseur geforderte Weise handelt und fühlt. Um dies zu erreichen, diene ihm das Training, die „Method“. Denn der Schauspieler solle

„nicht fälschlich als Imitator gesehen werden. Denn viele der besten Imitatoren sind unfähig, von ihrer Person ausgehend, eine Figur zu spielen oder gar zu erschaffen, die eine Erweiterung ihrer selbst statt einer Imitation von irgend jemanden wäre.“⁶⁹

Strasberg ist es wichtig, dass alles vom Inneren des Schauspielers erschaffen werde, er müsse

„die Fähigkeit [besitzen], sich selbst in eine andere Figur zu geben, ein nichttextestetes Ereignis zu erschaffen und es, hierbei dessen eigener Logik folgend, darzustellen, sowie diese Vorstellung nicht nur zu wiederholen, wenn er in entsprechender Stimmung ist, sondern auch zu festgesetzten Zeiten und an ebensolchen Orten, ungeachtet seiner eigenen Gefühle bei jeder dieser Gelegenheiten – mit anderen Worten: schöpferisch zu sein und auf vorgestellte Objekte und Umstände zu reagieren.“⁷⁰

4.3 Kritik

Um sich als Schauspieler auf der Bühne von der Ablenkung des Publikums oder bei Filmaufnahmen von der Technik nicht aus seinem Gefühl herausreißen zu lassen, bietet die Theorie Strasbergs viel Sinnvolles. Wer ausschließlich aus sich selber schöpft, kann in jeder noch so unkomfortablen Situation die geforderten Gefühle produzieren.

Die komplette Abschottung der Außenwelt kann jedoch auch negative Folgen haben:

Durch die Entspannung und Konzentration gelangt der Schauspieler in eine Welt, in der er seinen Alltag ausblendet, um sich vollkommen auf sein Inneres zu konzentrieren, um sich der künstlerischen Arbeit hinzugeben. Er muss in der Lage sein, durch imaginäre Reize eine Realität bezüglich seiner physischen und geisti-

⁶⁸ ebd. S. 122

⁶⁹ ebd. S. 122

⁷⁰ Lee Strasberg, Schauspielen & das Training des Schauspielers. In: Wolfgang Wermelskirch, Lee Strasberg Schauspielen & das Training des Schauspielers. Berlin, 1988. S. 122

gen Reaktionen zu erschaffen, die der Wirklichkeit in nichts nachsteht. Im Gegenteil soll sogar die erschaffene, kreierte Realität die bloße Wirklichkeit übertreffen.

„Das Physische, Materielle, die äußere Welt sind sekundär.“⁷¹

Während die sensorische Erinnerung nur die Sinne des Schauspielers einbezieht, wird durch die emotionale Erinnerung sowie den privaten Momenten die Persönlichkeit des Schauspielers für den kreativen Prozess genutzt. Durch Kindheitserinnerungen in der Verbindung mit dem emotionalen Gedächtnis geht man noch tiefer in die menschliche Seele.

„Zwischen Schauspieler und Rolle gibt es keine Trennung. Die Rolle entsteht durch die inneren Fähigkeiten des Schauspielers.“⁷²

Hier besteht die Gefahr, dass sich der Schauspieler in seiner Rolle verliert, dass das reale Leben für ihn in den Hintergrund rückt, er es für belanglos hält.

Doch das reale Leben ist es, in welches er immer wieder zurückkehren muss. Wie eine Sucht steigert er sich in die nächste Rolle, in deren Gefühlswelt und kommt mit seinem Leben, seiner selbst nicht mehr zurecht.

„In den höchsten Gefilden wird das Menschenbild dem Bild des Künstlers geopfert. Notfalls durch Suizid.“⁷³

Als Beispiel hierfür dient Marilyn Monroe, die Schülerin Strasbergs war und in ihrer Außendarstellung auf eine künstlerische Wirkung bedacht war. Natürlich kann Strasberg nicht die Schuld an ihrem Tod geben werden, doch es sei zu bedenken, dass eine Abschottung von allen Zweifeln an einem System ohne gesunde Reflexion gefährlich ist.

Weniger dramatisch, jedoch für die Arbeit zwischen Schauspieler und Regisseur schädlich, ist eine mögliche Arroganz, die daraus entsteht, dass alles aus dem Schauspieler selbst erschaffen wird.

„So entsteht ein geschlossener Kosmos mit dem inneren des Schauspielers als Zentrum, das bestimmt ist von Gefühl und Inspiration.“⁷⁴

Dies gepaart mit dem aus Hollywood kommenden Starsystem passiere es häufig, dass der Schauspieler sich zurückzieht und den Regisseur nicht anerkennt. So

⁷¹ Richard Blank, Schauspielkunst in Theater und Film. Berlin, 2001. S. 22

⁷² ebd. S.26

⁷³ ebd. S.38

⁷⁴ ebd. S.22

berichtet z.B. Richard Blank von Marlon Brando, der sich von seinem Regisseur oft nichts sagen ließ.⁷⁵

Strasbergs *Method* bietet also viele nützliche Aspekte für die Schauspiellehre, ist jedoch nicht der abgeschlossene Kosmos, für den er selbst seine Theorie hält.⁷⁶

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 30 f

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 21 ff

5. Sanford Meisner

5.1 zur Person

Sanford Meisner ist am 31. August 1905 in New York geboren. Früh wollte Sanford Schauspieler werden, inszenierte während seiner Teenagerjahre einige Stücke an seiner Schule. Nach der High School studierte er jedoch zunächst Musik und spielte Piano. Seine ersten professionellen Schauspielerfahrungen sammelte er im Alter von 19 Jahren bei der *Theatre Guild* in dem Stück „They Knew What They Wanted“. Bald darauf bekam er ein Stipendium, um an der *Theatre Guild School of Acting* zu studieren. Meisner befand die Schule für mittelmäßig und suchte nach weiteren Möglichkeiten, sein Schauspiel zu verbessern. In dieser Zeit lernte er Harold Clurman und Lee Strasberg kennen. Diese führten ihn in Künstlerkreise ein und beeinflussten den jungen Meisner in seiner Schauspieltechnik. 1931 trat er dem gerade gegründeten *Group Theatre* bei.

„The only time I am free and enjoying myself is when I’m teaching.“⁷⁷

Von 1935 bis 1990 unterrichtete Meisner, mit einer kurzen Unterbrechung, um für zwei Jahre an der *American Musical Theatre Academy* zu unterrichten, an der *Neighborhood Playhouse School of the Theatre*. Diese Schule entstand 1928 aus dem Off-Broadway Theater *Neighborhood Playhouse*, welches von 1915 bis 1927 existierte. Das Unterrichten und entwickeln seiner Schauspiellehre war Meisners Lebensinhalt. So hielt ihn auch der Verlust seiner Stimme durch Kehlkopfkrebs nicht vom Unterrichten ab. Nach seinem Tod 1997 wird am *Neighborhood Playhouse School of the Theatre* weiter nach seinen Methoden unterrichtet.

Berühmte Absolventen der *Neighborhood Playhouse School of the Theatre*:

Elizabeth Ashley, Tom Cruise, Barbara Baxley, James Caan, Robert Duvall, Lee Grant, Lorne Green, Tammy Grimes, Anne Jackson, Diane Keaton, Louise Lasser, Darren McGavin, Steve McQueen, Gregory Peck, Tony Randall, Jo Van Fleet, Jon Voight, Eli Wallach, Joanne Woodward.

⁷⁷ Sanford Meisner, On Acting. In: Dennis Longwell, Sanford Meisner, On Acting. New York, 1987. S. 11

5.2 Meisner Technik

In der Erklärung über die Lehrmethoden von Sanford Meisner wird sich auf Grund mangelnder Quellen ausschließlich auf die von Dennis Longwell Zusammengetragenen Aufzeichnungen Meisners im Buch *On Acting* bezogen.

Die *Neighborhood Playhouse School of the Theatre* bietet eine zweijährige Ausbildung für junge Schauspieler. Diese Ausbildung beinhaltet neben der Meisner Technik unter anderem Gesang, Sprecherziehung, Tanz, Fechten sowie Theatergeschichte. Zudem bietet das *Playhouse* Kurse für ausgebildete Schauspieler an, in denen sie ihre Technik vertiefen können.⁷⁸

In *On Acting* nimmt Meisner den Leser in einen dieser Kurse als Gasthörer mit und lässt ihn teilhaben an seinen Gedanken. Zu keinem Zeitpunkt fasst er die Regeln seiner Technik zusammen und lässt vieles offen.

Meisner knüpft an die späteren Errungenschaften Stanislawskis an, welche ihm von Stella Adler näher gebracht wurden. Die begründeten physischen Handlungen sowie das Zusammenspiel mit der Umgebung und den Partnern bilden die wichtigsten Punkte Meisners Technik.

- Das Fundament

„The foundation of acting is the reality of doing.“⁷⁹

Die Grundlage für das gute Schauspiel ist für Meisner die Wahrhaftigkeit in dem Handeln des Schauspielers. Man solle nicht vorgeben, etwas zu machen, sondern es wirklich tun. Zu Beginn seines Unterrichts fragt er seine Schüler, ob sie ihm zuhören. Dies ist eine Frage, die leicht zu beantworten sei und die Aussage des Wahrhaftigen verdeutliche. Schwerer werde es da bereits, wenn die Schüler versuchen sollen, auf den Verkehr außerhalb des Klassenzimmers zu hören, herauszufiltern, wie viele Autos vorbei fahren. Hört man dabei wirklich nur auf die Geräusche oder hinterfragt man die Aufgabe und seine Situation? Als nächstes bittet Meisner seine Schüler, an eine Melodie zu denken, sich vorzustellen, dass sie ein Lied hören. Auch hier falle es schwer, sich nur darauf zu konzentrieren. Es gehe nicht darum, das Lied auswendig zu können, sondern nur darum, sich vollkommen auf dieses zu konzentrieren, es vielleicht sogar zu genießen. Meisner geht weiter, lässt seine Schüler die Lampen im Raum zählen, stellt ihnen Rechenaufgaben. All das ziele darauf ab, sich wahrhaftig auf seine Aufgaben zu konzentrieren.

Da Meisner immer wieder betont, dass es sowohl im Schauspiel als auch im Zwischenmenschlichen Umgang auf die Reaktionen des einzelnen auf seine Ge-

⁷⁸ Vgl. Sanford Meisner, *On Acting*. In: Dennis Longwell, Sanford Meisner, *On Acting*. New York, 1987. S. 185

⁷⁹ ebd. S. 16

sprachspartner ankomme, führt er früh den Begriff des Partners ein. Der Partner solle angesehen und beschrieben werden. Zunächst nur das, was man wirklich sieht, keine Interpretation finde statt. Dies schule die Aufmerksamkeit und löse den Schüler von sich selbst.⁸⁰

- The Word Repeating Game

Person A schaut sich Person B an, nennt etwas, was ihm bei seinem Partner auffällt. Dies kann der rote Pullover sein, den Person B trägt. Nun sagt Person A: „Dein Pullover ist rot.“ Person B muss genau zuhören und das Gesagte wortwörtlich wiederholen. Also sagt Person B: „Dein Pullover ist rot.“ Person A wiederholt dies, Person B ebenfalls. Es sei darauf zu achten, dass keine Interpretation in die Aussage einbezogen wird, als auch keine Emotionen ausgedrückt werden.⁸¹

„It’s mechanical, it’s inhuman, but it’s the basis for something.“⁸²

Für Meisner sei dies die Basis für eine Konversation, da man seinem Gegenüber zuhört. Um die Übung vom rein mechanischen weg und einem menschlichen Gespräch näher zu bringen, könne man der reinen Wiederholung seinen persönlichen Standpunkt beifügen. Person A greift wieder etwas von Person B heraus und sagt: „Du lächelst.“ Person B antwortet: „Ja, ich lächle.“ Person A: „Du lächelst.“ B: „Ich lächle.“ A: „Ja das tust du.“ B: „Ja, das tue ich.“ A: „Dir gefällt das?“ B: „Mir gefällt das.“ A: „Dir gefällt das?“ B: „Mir gefällt das.“

Weiterhin hört man seinem Gesprächspartner genau zu, fügt jedoch seine eigene Person hinzu, ohne sich von Interpretationen leiten zu lassen. Man öffne sich der Situation und dem Partner, handle zudem wahrhaftig, ohne sich dabei selbst zu beurteilen.

„If you’re really doing it, then you don’t have the time to watch yourself doing it.“⁸³

Die Word Repetition Übung wird von Meisner weiter getrieben, indem er seine Schüler auffordert, durch ihren Instinkt das Gespräch zu verändern. Die Aussprache solle nicht verändert, nur die Worte dem Gespräch angepasst werden, sobald es wie von alleine aus einem heraus komme. Dann werde die Wiederholung aus der eigenen Perspektive fortgeführt, bis einer der Partner abermals durch seinen Instinkt dazu gebracht werde, etwas anderes zu sagen.

⁸⁰ Vgl. ebd. S.16 ff

⁸¹ Vgl. ebd. S. 21 f

⁸² ebd. S. 22

⁸³ ebd. S. 24

„That’s repetition wich leads to impulses. It’s not intellectual.“⁸⁴

Meisner unterstreicht hierbei immer wieder, dass das Denken dem Schauspieler nur im Weg stehe, er solle einfach nur reagieren, sich auf das Wiederholen der Sätze konzentrieren und den Dingen ihren freien Lauf lassen, dann geschehe schon etwas.

Neben dem zu kopflastigen Handeln stehe dem Schauspieler häufig seine Erziehung sowie seine persönlichen Angewohnheiten im Wege. Meisners Antwort darauf ist wie folgt.⁸⁵

„You try to be logical, as in life. You try to be polite, as in life. May I say, as the world’s oldest living teacher, fuck polite!“⁸⁶

- Independent Activity

Das Hinzufügen einer *Independent Activity* ist eine Erweiterung des *Word Repetition Game*. Bevor die Word Repetition beginnt, müsse einer der beiden Partner sich eine Aktivität überlegen, die er während der Übung absolviert. Diese sollte schwer genug sein, sodass er sich sehr darauf konzentrieren müsse. Dies kann z.B. das legen eines Puzzles sein. Zudem müsse es einen Grund geben, warum die Person diese Aktivität ausübe.

„You must have a reason why you want to do it, because that’s the source of your concentration and eventually of your emotion, wich comes by it-self.“⁸⁷

Der Grund für die Ausübung der Aktivität müsse für den Schauspieler realistisch sein und ihn dazu bringen, die Aktivität als immens wichtig zu erachten. Er sollte bei der Übung komplett in seine Handlung vertieft sein. Wenn nun die Word Repetition gestartet wird, stehe sie unter dem Einfluss der Handlung und der Beweggründe des Handelnden. Sie werde so fokussiert, impulsiver und überraschender.

Interessant hierbei sei, dass häufig die Person, die nicht mit der Aktivität beschäftigt ist, nicht wisse, wann sie reden soll. Meisner ermutigt seine Schüler dazu, abzuwarten, bis etwas passiert, was sie dazu bewegt, zu sprechen.⁸⁸

- Aktion und Reaktion

⁸⁴ ebd. S. 36

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 27 ff

⁸⁶ ebd. S. 33

⁸⁷ ebd. S. 39

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 40 ff

„Don't do anything until something happens to make you do it. And what you do doesn't depend upon you; it depends on the other fellow!“⁸⁹

Dem Schauspieler wird ein kurzer, einfacher Text gegeben:

„*Mister Meisner.*“

Zu diesem Text bekommt er zwei Aufgaben:

Zum einen soll er nichts tun, bis er dazu gebracht wird, zu handeln. Zum anderen soll er sich auf seine Reaktion auf das Handeln seines Partners verlassen. Sanford Meisner lässt einen seiner Schüler mit dem Text und den genannten Bedingungen sich mit dem Rücken zu ihm auf einen Stuhl Platz nehmen. Nach einer kurzen Zeit boxt er seinem Schüler auf den Rücken. Dieser antwortet direkt „Mister Meisner!“, voller Wahrhaftigkeit und Empörung.

Durch den überraschenden Schlag kommt die Reaktion spontan. Sie ist echt. Meisner unterstreicht mit diesem Beispiel seinen Punkt, dass man auf die Aktionen seines Partners reagiere, Impulse aufnehme und diese instinktiv handeln lassen, dies sogar in Zusammenhang mit einem erlernten Text.⁹⁰

- The Knock On The Door

Diese Übung ist eine zusätzliche Erweiterung der *Word Repetition* Übung. Person A hat weiterhin die Aufgabe, eine eigenständige Aktivität auszuüben. Hinzu kommt für Person B die Aufgabe, sich einen Grund zu überlegen, warum er an der Tür von Person A klopft. Aus dem Grund von Person B entstehe von alleine die Art des Klopfens. Zudem haben beide eine Vorgeschichte und somit eine emotionale Haltung, sowie ein Ziel, wenn die Übung beginnt.

Nun lassen sich die Schauspieler wieder von ihren Instinkten und den Impulsen ihres Partners leiten, in dem System der Wortwiederholung, während sich spontan immer wieder etwas Neues entwickelt.

Beide Schauspieler hatten nun eine Aufgabe, etwas worauf sie sich zu Beginn konzentrierten. Meisner möchte durch die Übung erreichen, dass seine Schüler entspannt, emotional echt und offen für die Impulse des Partners sind. Sie sollen nicht kopflastig sein, sondern sich von ihren Instinkten und von ihrem Herzen, also ihren Gefühlen bezüglich der Situation lenken lassen. Während die Übungen zunächst rein improvisatorischer Art waren, könne die Arbeit mit Texten beginnen, sobald das Lösen vom intellektuellen Umgang mit den Situationen erreicht sei.⁹¹

- Die Arbeit mit Texten

⁸⁹ ebd. S. 34

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 33 f

⁹¹ Vgl. ebd. S. 46 ff

Der erste Schritt bei der Arbeit mit einem Text sei das Auswendiglernen dessen. Es gehe zunächst ausschließlich um das Erlernen der Wörter. Dies müsse mechanisch passieren, es dürfe keine Interpretation oder ähnliches in den Text gelegt werden.

„I want you to take your script and learn it without meaning, without readings, without interpretation, without anything.“⁹²

Wenn der Text roh und ohne Bedeutung auswendig gelernt wurde, könne jeglicher Ausdruck in diesen gelegt werden. Er sei nicht vorbelastet durch gängige Interpretationen oder Klischees. Der Schauspieler sei also in der Lage, flexibel seine Emotionen in den erlernten Text zu legen. Dadurch, dass er nicht in Gewohnheiten gefangen sei, entspannt den Text vortragen könne, sei er offen für die Impulse seiner Partner. Es sei darauf zu achten, das Mechanische nicht zu übertreiben, da auch das Sprechen wie ein Roboter eine Rolle, ein Ausdruck sei.⁹³

„Learn the text in as unmeaningful and yet in as relaxed a way as you can, so that you'll be open to any influence that comes to you.“⁹⁴

Meisner macht durch ein Beispiel deutlich, was er meint, wenn er davon redet, offen für jegliche Einflüsse zu sein: Einer seiner Schüler stellt sich an einen Tisch, stützt sich an diesem ab, nimmt eine feste Position ein. Meisner versucht ihn zu schubsen. Dadurch, dass er steif ist, gibt es kaum eine Reaktion auf den Stoß Meisners. Sobald jedoch der Schüler entspannt steht, kann Meisner durch einen leichten Stoß direkt eine Reaktion erzeugen.⁹⁵

- Emotionale Umstände

Wenn die Schauspieler einen Text erlernt haben, fehlen nur noch Emotionen, um das Spiel zu einer Szene zu machen. Meisner gibt vor der Übung einem Schüler eine kleine Vorgeschichte, die klare Emotionen auslöst. Da die Partner aufeinander reagieren sollen, werde dadurch der bloße Text in eine Szene verwandelt. Der Text wurde ohne Interpretation erlernt, so könne der Schauspieler auf jegliche vorgegebenen emotionalen Umstände reagieren und diese auf den Text anwenden. Dies gäbe dem Regisseur freie Handlungsmöglichkeit, in welche Richtung er die Szene bringen möchte, da die Schauspieler entspannt und flexibel seien.⁹⁶

⁹² ebd. S. 67

⁹³ Vgl. ebd. S. 66 ff

⁹⁴ ebd. S. 69

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 68 f

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 71 f

„I, as an director, added an emotional circumstance to the exercise, and that made it into a scene.“⁹⁷

- Impulse Aufgreifen

Ist nicht nur der eigene Text gelernt, sondern auch der des Partners, habe der Schauspieler die Möglichkeit, sich darauf zu konzentrieren, die Impulse für sein Handeln und Sprechen aufzugreifen, anstatt sein Stichwort abzuwarten. So reagiere er bereits, während der Andere spricht und bleibe so in seiner Rolle, in der Szene. Dies bedeute nicht, dass er seinem Partner ständig ins Wort fallen solle, da sein Impuls zu sprechen bereits gekommen sei. Bis er spricht, müsse er dann doch wiederum auf das Stichwort warten. Der Dialog, das Interagieren, werde so jedoch vitaler.

„I said wait for the cue, but the impulse, the emotion, comes whenever it's felt. You'll get used to it once you have a command over the script. I'm saying two things to you: learn the lines; pick up the impulses.“⁹⁸

Der Schauspieler reagiere also bereits während er zuhört, bekomme den Drang, seinem Partner zu antworten.⁹⁹

- Emotionen

„Don't try to see snow, because if you look you're going to see the stage manager and the ingenue“¹⁰⁰

Meisner beschreibt eine Szene, in der ein Mann auf Grund des nicht endenden Schneefalles zu spät zu seiner Arbeit erscheinen werde, wodurch er diese verlieren würde. Hier sei es für ihn vollkommen unnötig, sich den Schnee und die Umgebung vorzustellen. Um in den Satz die passende Bedeutung hineinzulegen, müsse der Schauspieler sich emotional auf die Angst des Mannes, seine Arbeit zu verlieren, vorbereiten. Der Blick aus dem Fenster, ohne den Schnee sehen zu können, sei nur für das Publikum. Der Schauspieler sehe in Wirklichkeit die Kulisse und ihr Treiben.¹⁰¹

„How simple it is to solve the problem of seeing things when you know that it's all in you emotionally, and that walking to the window is only a convention.“¹⁰²

⁹⁷ ebd. S. 71

⁹⁸ ebd. S. 73

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 72 ff

¹⁰⁰ ebd. S. 74

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 74

¹⁰² ebd. S. 75

Eine Möglichkeit, sich emotional auf eine Szene einzustellen, sei die Stimulation der Gefühle durch *wishful thinking*¹⁰³. Durch das Ausmalen von extraordinären Wünschen, ohne sich dabei von Vernunft oder der Realität beeinflussen zu lassen, werde über die Phantasie ein positives Gefühl erzeugt.

- Vorbereitung

„Preparation is that device which permits you to start your scene or play in a condition of emotional aliveness. The purpose of preparation is so that you do not come in emotionally empty.“¹⁰⁴

Um sich auf eine Szene vorzubereiten, müsse zunächst hinterfragt werden, welches Gefühl der Szene zu Grunde liegt und was vorher passierte. Da die Vorbereitung nur mit dem erwünschten Gefühl in der Szene zu tun habe, könne man sich von dieser lösen und frei suchen, was einen auf die passende Weise emotional stimuliert.

Was das im genauen ist, sei für jeden Menschen anders und individuell. Eine Möglichkeit sei hier auch die von Strasberg und lange von Stanislawski verwendete emotionale Erinnerung. Meisner hält diese jedoch für weniger geeignet, da er der Meinung ist, dass sich das Gefühl zu Ereignissen, die in der Vergangenheit liegen, mit der Zeit verändern würde. So könne er sich z. B. an eine peinliche Situation in der Kindheit heute mit Freuden erinnern, da er das Erlebte verarbeitet habe und nun von einem anderen Blickwinkel aus daran denkt. Besser sei es, mit der Phantasie zu arbeiten. Die Vorstellungskraft sei stärker, spezieller, als das erlebte. Der Schauspieler brauche also eine ausgeprägte Phantasie, um für möglichst viele Emotionen die für ihn passende Vorstellung zu erschaffen, wodurch seine Gefühle stimuliert werden. Er müsse für sich herausfinden, welche Gedanken ihn auf welche Weise beeinflussen. Um sich emotional einzustimmen, könnten auch die Umgebung, Musik oder Handlungen ihren Zweck erfüllen. So rüttelte z. B. der englische Schauspieler William Charles Macready vor dem Spielen einer Liebesszene an einer festgeschraubten Stahlleiter hinter der Bühne. Dies ließ ihn verzweifeln, da es für ihn unmöglich war, die Leiter abzureißen. Er scheiterte also an etwas und trug diese Wut und Enttäuschung in die Szene. Das Singen eines schmalzigen Liedes könne einen in eine romantische Stimmung versetzen. Was Meisner damit unterstreichen möchte ist, dass es unendlich viele Möglichkeiten gäbe, sich auf eine emotionale Stimmung einzurichten. Man müsse nur seine Phantasie und Kreativität nutzen. Ein sehr guter Weg, seine Phantasie anzuregen und tiefe Gefühle zu erzeugen, sei laut Freud, auf den Meisner sich hier bezieht, die Verbindung der vorgestellten Situationen mit Ehrgeiz oder Sex.¹⁰⁵

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 76

¹⁰⁴ ebd. S. 78

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 80 f

Die Vorbereitung beziehe sich jedoch nur auf den Anfang der Szene, was dann geschieht, sei wieder das Aufgreifen von Impulsen, nun jedoch aus dieser Stimmung, dem zuvor erzeugten Gefühl heraus. Um dies zu unterstreichen, gibt Meisner einem Paar vor einer Übung jeweils geheim eine Vorgeschichte. Person A habe eine wunderbare Rolle in Hollywood bekommen und möchte Person B, die gerade an einem Herzinfarkt gestorben sei, davon berichten. Schnell werde, durch die Überraschung bezüglich des Todes von Person B, die freudige Stimmung von Person A kippen.¹⁰⁶

„So preparation is a kind of daydreaming. [...] The fantasy of the daydream is the most personal, most secret of acting values. What it means in ordinary language is that we use our imagination in order to fulfill in ourselves what we have more or less determined is our emotional condition before we begin the scene. [...] It can come from anywhere. It is self-inducement coming from the imagination, which is the product of inventiveness.“¹⁰⁷

- Improvisation

Das *Word Repetition Game*, die Vorbereitung auf emotionale Umstände und das Aufgreifen von Impulsen diene laut Meisner zur Bildung der Basis für gutes Schauspiel. Es entferne den Schauspieler vom kopflastigen Denken und bringe ihn dazu, sich auf seine Instinkte zu verlassen. Sobald der Schüler dieses Fundament erschaffen habe, könne die Improvisation erweitert werden. Wieder habe Person A eine *Independent Activity* sowie sich auch emotional vorbereitet. Person B füge der emotionalen Vorbereitung eine Geschichte hinzu, die ihm gerade zugestoßen sei und die ihn dazu bewegt, mit Person A Kontakt aufzunehmen. Zudem gäbe es eine zuvor besprochene Beziehung zwischen beiden Personen. Dadurch werde die Improvisation natürlicher und löse sich von dem mechanischen Wiederholen des Gesagten.¹⁰⁸

„In the beginning the mindless repetition of basic exercise had value. It eliminated a need for you to think and to write dialogue out of your head in order to keep talking – as if acting were talking, which it is not. And the illogical nature of the dialogue opened you up to the impulsive shifts in your instinctual behavior caused by what was being done to you by your partner, which can lead to real emotion. This is fundamental to good acting. Now I’m saying we have moved beyond these fundamental. Now it’s possible to respond reasonably.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 78 ff

¹⁰⁷ ebd. S. 84 f

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 98 ff

¹⁰⁹ ebd. S. 107

- Das *Magische Als Ob*

Durch das *Magic If* könne der Regisseur dem Schauspieler eine gewünschte emotionale Haltung auferlegen. Der Schauspieler müsse sich eine Vorgeschichte, einen äußeren Umstand vorstellen, der nichts mit der Szene zu tun habe. Dadurch könne schnell, ohne großartiges Diskutieren, in wieweit die Umstände zu der Szene passen, etwas gespielt werden, als ob sich der Schauspieler in einer gewissen Lage befinde.¹¹⁰ Die Phrase *Als Ob* rege die Phantasie frei von dem Text an. So könne man, wenn man stolz an einer Gruppe vorbeigehen soll, an ihnen vorbeigehen, als ob man deren König wäre. Auch hier funktioniere nicht alles für jeden, doch es ist eine gute Möglichkeit, verschiedene Emotionen in eine Szene zu bringen. Das *Als Ob* helfe auch, wenn der Schauspieler keinerlei Bezug zu der Szene und deren Emotionen herstellen kann. Nun müsse eine Situation gefunden werden, aus seiner Vergangenheit oder in seiner Vorstellung, die Emotionen passend zu der Szene hervorrufen können.¹¹¹

„That when you come up against a text that’s cold to you, which doesn’t mean anything because the circumstances are alien to you, you use a particularization – another way to say that is ‘as if’ – to describe for yourself a situation that would bring you personally to the emotional place you need to be in for the sake of the scene.“¹¹²

- Die Arbeit am Charakter

„In one way you never begin on character work. In another way, you’ve already begun to do characters because character comes from how you feel about something. [...] The basic thing is an emotional essence.“¹¹³

Meisner ist der Auffassung, dass sich der Charakter aus dem bilde, was und wie jemand etwas tut. Somit entstehe der Charakter auf Grundlage des Textes. Der Schauspieler müsse beim Lesen dessen darauf achten, was ihm sein Instinkt über die Rolle, über deren Beweggründe und äußeren Umstände verrate.¹¹⁴ Es helfe, wenn man mehr über die aus dem Buch gegebenen Voraussetzungen bezüglich seiner Rolle wisse. Hierfür empfehle er keine Charakterstudien in der Realität im möglichen Umfeld der zu spielenden Rolle. Vielmehr solle sich der Schauspieler Wissen über dieses aneignen und sich ein paar Attribute herausgreifen. Auf keinen Fall solle er nachahmen. Meisner nennt ein Beispiel, bei dem er einen Mann mit Schlafstörungen spielen sollte. Als Vorbereitung darauf ging er zu einem Arzt und

¹¹⁰ ebd. S.94

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 136 ff

¹¹² ebd. S. 138

¹¹³ ebd. S. 96f

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 96 ff

ließ sich erklären, welches die Auswirkungen des Schlafmangels auf Geist und Körper seien.¹¹⁵

„You pick out one or two things and don't try to duplicate realistically all the symptoms.“¹¹⁶

Der Schauspieler müsse sich bezüglich seiner Arbeit am Charakter auch über den Text hinaus Fragen zur darzustellenden Person, deren Beweggründe, Umfeld und zu deren zwischenmenschlichen Beziehungen stellen. Auf diese Weise könne er herausfinden, was ihn das tun lässt, was er tut, er finde also Gründe für die Gefühle in den jeweiligen Situationen. So werde der darzustellende Charakter zu einem Teil seiner selbst.¹¹⁷

„You've got to make it up out of your imagination. [...] That is part of a process called making the part your own.“¹¹⁸

- Weiterführende Arbeit mit Texten

„And you take your time preparing, [...] then you improvise [...], making a response in your own words which contains at least some elements of [the text]. Then prepare and read the actual text. Improvise, then read it, then improvise.“¹¹⁹

Der Schauspieler solle versuchen, den Text nicht nur mechanisch Wort für Wort zu erlernen, sondern zusätzlich dessen Sinn zu verinnerlichen. Auf diese Weise könne er seine Emotionen besser auf diesen anpassen. Wenn er emotional vorbereitet den Text mit seinen Worten spricht, entstehe eine tiefere Verbindung zwischen Gefühl und Wort, da beides aus seinem Inneren komme. Nun müsse er, immer im Wechsel zwischen Lesen und dem Improvisieren des Textes, seine Emotionen mit dem Text verbinden.¹²⁰

Meisner hält jedoch weiterhin an dem mechanischen Erlernen fest, da dem Schauspieler auf diese Weise die Möglichkeit erhalten bleibe, sein Spiel in jegliche emotionale Richtung zu steuern. Der Schauspieler könne, so erklärt Meisner bildlich, auf dem Kanu, erbaut aus dem vorgeschriebenen Text, auf einem Fluss seiner Emotionen fahren.¹²¹

„The text is like a canoe, [...] and the river on which it sits is the emotion.“¹²²

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 143 f

¹¹⁶ ebd. S. 144

¹¹⁷ Vgl. ebd. 170 ff

¹¹⁸ ebd. S. 169

¹¹⁹ ebd. S. 151

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 150 f

¹²¹ Vgl. ebd. S. 115 f

¹²² ebd. S. 115

5.3 Kritik

„Where do you get that marvelous emotion you bring on in the third act?
The answer is simple: Talent.“¹²³

Wie Meisner selbst sagt, sei es kaum möglich, in einem Buch zu erklären, wie seine Technik funktioniert. Er sagt auch, dass es etwa zwanzig Jahre an Übung dauert, bis jemand ein guter Schauspieler sein könne. Zudem bezweifelt er, dass seine Technik für jeden etwas sei. Was kann man also aus seinen Lehren ziehen, wenn man nicht direkt von ihm unterrichtet wurde?

Zunächst müsse Talent vorhanden sein. Meisner fordert den Schauspieler auf, wahrhaftig unter imaginären Umständen zu leben, sobald er eine Rolle darstellt. Das Spiel, das Gefühl, alle Emotionen kommen vom Herzen, seien nicht intellektuell. Denken dürfe der Schauspieler nur, wenn er seine Rolle erschließt, und erforderliche Emotionen erkennt, die er durch seine Phantasie stimuliert, um passende, eigene Gefühle zu erlangen, die seine Rolle in dem jeweiligen Moment verlangt. Ansonsten soll er handeln.

Viele greifbare Übungen Meisners zielen darauf ab, seine Schüler von ihren Zwängen, Angewohnheiten sowie ihrer Erziehung zu lösen. Sie sollen zu sich kommen, herausfinden, was sie wirklich bewegt. Meisner versucht seinen Schülern Spannungen und Hemmungen zu nehmen, sodass sie offen für Impulse von außen werden. Wenn der Schauspieler wahrhaftig in seiner vorgestellten Realität lebt und fühlt, werde er durch die Impulse anderer instinktiv und spontan handeln. Wie man sich selbst darauf vorbereitet, wahrhaftig in seiner Phantasie zu leben, müsse jeder für sich selber herausfinden.

„There is nothing as personal as what makes an actor act, and of all the personal, secret things, preparation is the most.“¹²⁴

Meisner vergleicht den Schauspieler mit einem Pianisten. Dieser spiele nach den gleichen Noten wie jeder andere. Das Notenlesen sei lernbar wie ein Text für einen Schauspieler. Techniken, wie man Klavier spielt oder wie man spricht, Wörter betont, seien das ebenfalls. Doch das Gefühl, welches der Interpret in seine Kunst legt, komme nur aus ihm selbst. Und das ist es, was Meisner seinen Schülern versucht nahe zu bringen. Er zeigt verschiedene Wege auf, wie es möglich ist, sein eigenes Gefühl zu stimulieren. Es müsse einfach, klar und dennoch besonders sein, was einen Schauspieler bewegt. Es könne aber auch eine simple Handlung oder ein Musikstück sein. Was es ist, sei Meisner egal, Hauptsache es wirke für den Schauspieler.

¹²³ ebd. S. 86

¹²⁴ ebd. S. 89

Für den Schauspieler kann dies recht frustrierend sein. Er soll wahrhaftig unter seiner, auf Grundlage des Buches, erschaffenen Realität handeln und fühlen, sich nicht dabei beobachten oder beurteilen, offen für jegliche Impulse sein und sich dabei nur auf seinen Instinkt verlassen. Wie er da jedoch hinkommt, bleibe letztendlich sein persönliches Problem. Da bei einer Inszenierung jedoch ein Regisseur dabei ist, hat der Schauspieler, sobald er auf sein Talent und seinen Instinkten vertraut, einen Beobachter, der ihm sagen kann, ob er die richtigen Entscheidungen bezüglich seiner Emotionen gefällt hat. Somit ist der Schauspieler in einer Abhängigkeit zum Regisseur, hat jedoch auf der anderen Seite die Möglichkeit, sich frei zu entfalten und sich anzubieten. Sobald eine Vertrauensbasis zwischen ihnen herrscht, entsteht eine fruchtbare Arbeit. Durch die Technik des mechanischen Texterlernens und in Kombination mit dem *Als Ob* könne der Schauspieler vom Regisseur verlangte Emotionen erzeugen. Meisner gibt jedoch zu beachten, dass nicht jeder alles spielen könne. Das zu Spielende müsse in irgendeiner Weise in dem Schauspieler vorhanden sein, damit er sich auf gewünschte Emotionen stimulieren könne.

„Don’t be an actor [...]. Be a human being who works off what exists under the imaginary circumstances. Don’t give a performance. Let the performance give you.“¹²⁵

Für die Arbeit zwischen Schauspieler und Regisseur bringt Meisners Technik vor allem Kreativität und Bewegung. Da das Reagieren auf Impulse des Gegenparts den Dialog fördert, können beide Seiten nur profitieren. Der Schauspieler sei in der Lage, sich Realitäten aufzubauen, in denen er wahrhaftig lebt und könne zwischen diesen variieren. Er bietet an und vertraut auf die Kunst des Regisseurs. Falls dieser kein gutes Gefühl für das Stück oder den Charakter hat, und somit unpassende Entscheidungen fällt, erreicht der Schauspieler den Zuschauer nicht so tief, wie er es könnte. Doch er handelt immerhin echt, voller Emotionen.

„But if you can act very well, if you’re one of those people who let beautiful acting come out of them because that’s the way they’re made, then you can do it under any circumstances.“¹²⁶

¹²⁵ ebd. S. 128

¹²⁶ ebd. S. 183

6. Stella Adler

6.1 zur Person

Stella Adler wurde 1901 in eine bekannte Schauspielerfamilie hinein geboren. Ihr Vater Jacob P. Adler war ein berühmter Darsteller des jiddisch-amerikanischen Theaters. Sowohl ihre Mutter Sara Adler, als auch ihre Geschwister, standen erfolgreich auf den Bühnen New Yorks. So startete auch Stellas Karriere früh. Erstmals spielte sie im Alter von fünf Jahren in einer Produktion ihres Vaters. Von 1920 bis 1930 tourte Adler als Schauspielerin durch die USA, Europa und Südamerika, stets auf der Suche, ihre schauspielerischen Fähigkeiten zu verfeinern.

Sie selbst sagt, sie habe ihre Ausbildung auf der Bühne bekommen, diese Zeiten seien jedoch vorbei. Somit sei der einzige Platz für junge Schauspieler, ihre Kunst zu erlernen, in den Schauspielschulen. Auch sie selbst bildete sich neben ihrer Arbeit auf den Bühnen in der „American Laboratory Theatre School“ weiter, wo sie den ersten Kontakt mit Stanislawskis Theorien bekam. Im *Group Theatre*, dem sie sich 1931 anschloss, lernte sie mehr über die Theorien Stanislawskis, dies jedoch aus der Interpretation von Lee Strasberg. Schon bald stimmte sie mit diesen Interpretationen nicht mehr überein. Nachdem sie einige Wochen bei Stanislawski persönlich Unterricht genommen hatte, verstärkte sich ihre Ablehnung gegenüber Strasbergs Auslegung der Theorien. Sie, als einziges Mitglied des *Group Theatres*, welches Stanislawski persönlich kennen lernen durfte, war sich sicher, dass Strasberg dessen Theorien falsch interpretiere. Ihrer Ansicht nach könne der Schauspieler nicht seine erlebten Gefühle wieder aufleben lassen, so wie Strasberg es sagte, vielmehr müsse er durch Phantasie und Verstand sowie durch Handlungen neue Gefühle erwecken. Vor allem wegen dieser Streitigkeiten zwischen Adler und Strasberg verließ sie 1935 das *Group Theatre*, spielte hier jedoch bis 1937 noch einige Gastrollen. Adler versuchte auch ihr Glück in Hollywood, wirkte jedoch nur in drei Kinofilmen mit. So zog es sie wieder ans Theater. In den 40er Jahren spielte und inszenierte sie Stücke am Broadway und in London. Zudem begann sie als Schauspiellehrerin an der *New School for Social Research* zu unterrichten. 1949 gründete Adler ihre eigene Schauspielschule, das *Stella Adler Theatre Studio*, welches heute unter dem Namen *Stella Adler Studio of Acting* weiterhin besteht.

Stella Adler verstarb am 21. Dezember 1992.¹²⁷

Berühmte Absolventen des *Stella Adler Studio of Acting*:

Marlon Brando, Jocelyn Brando, Roy Scheider, Warren Beatty, Harvey Keitel, Martin Sheen, Robert De Niro, Candice Bergen, Bud Cort, Vincent D’Onofrio, Kate Mulgrew, Christoph Waltz, Benicio Del Toro.

¹²⁷ Vgl. Stella Adler. In: Howard Kissel, Stella Adler, Die Schule der Schauspielkunst. Berlin, 2005. S. 8 ff

6.2 Schauspiellehre

Die Beschreibung der Lehre von Stella Adler bezieht sich auf das von ihr in Auftrag gegebene Buch *Die Schule der Schauspielkunst*. Hier trägt Howard Kissel die Aufzeichnungen Adlers zusammen und lässt so den Leser an ihrem Unterricht teilhaben. Dieser ist gliedert in 22 Lektionen. Da jedoch häufig in den Themen gesprungen wird, dient die Aufteilung in 22 Lektionen hier nicht als Vorbild der Darstellung.

Adler und Meisner schätzen die Arbeit des anderen, da sie beide die Thesen späteren Thesen von Stanislawski aufgreifen und auf ihre Art weiterentwickeln.

- Die Außenwelt draußen lassen

Sobald der Schauspieler sich an seine Arbeit macht, sei es im Studio, zu Hause oder auf der Bühne, müsse er alles, was nicht dem Stück diene, ablegen. Er dürfe sich nicht mit seinen Problemen belasten oder sich vom Tagesgeschehen beeinflussen lassen. Schauspielen bedeute auch Konzentration. Diese könne nur erreicht werden, wenn sich der Schauspieler nicht von irgendwelchen Dingen ablenken lasse.

„Ich verlange Ruhe. Befreien Sie sich von allem – von ihrer Zeitung, von ihrer Handtasche, von Ihrem Lippenstift.“¹²⁸

Der Schauspieler müsse selbst davon überzeugt sein, dass er gut ist. Ihm werden immer Dinge im Wege stehen, es wird Zweifler geben. Doch er selbst müsse an sich glauben, um überzeugen zu können.¹²⁹

„Kein Schauspieler ist wirklich erfolgreich, sofern er nicht sein Leben lang tief in seinem Inneren davon überzeugt ist, dass er gut ist. Wenn Sie nicht selbst davon überzeugt sind,[...] kann Ihnen keine noch so hohe Gage dieses Gefühl vermitteln! Kein noch so stürmischer Applaus und kein Erfolgssymbol!“¹³⁰

- Die Arbeit an sich selbst

Um sich selbst zu finden, um sich nicht von Existenznöten auffressen zu lassen, sollte der Schauspieler immer wieder Zeit für sich in Anspruch nehmen. Nur so könne er die Größe erlangen, die ihn dieses Selbstbewusstsein erlaubt.¹³¹

¹²⁸ Stella Adler. In: Howard Kissel, Stella Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*. Berlin, 2005. S. 20

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 15 ff

¹³⁰ ebd. S. 18

¹³¹ Vgl. ebd. S. 19 f

Das Schauspielen stehe über allem. Der Schauspieler müsse an sich arbeiten, seine Probleme selber bekämpfen und auf seine Gesundheit achten. Denn ein gestörter Geist und ein kranker Körper hinderten ihm am Spielen.

„Ihre gute Gesundheit sind Sie sich selbst und Ihrem Beruf schuldig.“¹³²

Da das Instrument des Schauspielers sein Körper sei, müsse er darauf achten, diesen gesund und kräftig, sowie ausdauerfähig zu halten. Der Schauspieler müsse neben seiner aufrechten Haltung und seinem gesunden Körper auch seinen Geist frisch und wach halten.

Der Beruf des Schauspielers sei von Ordnung und Disziplin geprägt. Der Vorhang ginge zu einer bestimmten Zeit auf und der Schauspieler müsse zu diesem Zeitpunkt bereit sein. Somit sollte er auch in seinem Privatleben darauf achten, kein lässiges Verhalten an den Tag zu legen. Durch Nachlässigkeit werde er träge und gefühllos. Der Schauspieler solle sich anstrengen, verausgaben und risikobereit sein. Er mache gewiss Fehler, doch er habe auf diese Weise die Chance, sich weiter zu entwickeln.¹³³

„Der Schauspieler muss seinen Körper entwickeln. Der Schauspieler muss an seiner Stimme arbeiten. Aber das Wichtigste, woran der Schauspieler arbeiten muss, ist sein Geist.“¹³⁴

Die Arbeit am Geist betrifft zum einen die intellektuelle Arbeit und zum anderen das Formen des eigenen Charakters. Man müsse „Format“¹³⁵ besitzen, um große Rollen verkörpern zu können.

Um dieses Format zu erlangen, solle der Schauspieler seine Sprache schulen, sie bewusst wählen und deutlich reden. Dies diene dazu, sich von der Umgangssprache zu distanzieren und der Sprache der großen Schriftsteller anzunähern, es gebe seinen Worten Gewicht. Der Inhalt der Themen, mit denen sich der Schauspieler beschäftigt, über die er sich unterhält, solle möglichst tiefgründig sein. Zumindest müsse er seinen Gesprächen eine angemessene Haltung zugrunde legen.

„[...] Sie [werden] lernen, jedes Thema, über das Sie diskutieren, auf sein höchstes Niveau zu erheben.“¹³⁶

Disziplin und Haltung sei für den Schauspieler immens wichtig. Diese erlange man z.B. beim Essen. Gute Tischmanieren seien ebenso wichtig wie gesund zu essen. Auch auf die Auswahl der Lektüre sei zu achten. Der Schauspieler müsse

¹³² ebd. S. 21

¹³³ Vgl. ebd. S. 20 ff

¹³⁴ ebd. S. 22

¹³⁵ ebd. S. 24

¹³⁶ ebd. S. 29

sich stetig weiterbilden und sein Verhalten prüfen, dabei jedoch seine Phantasie beibehalten.¹³⁷

„Ich will, dass Sie unschuldig, weise und dabei fünfundneunzig sind.“¹³⁸

Der Schauspieler brauche eine Energie, einen Willen, sich mitzuteilen, Ideen und Gefühle zu vermitteln. Er dürfe zudem keine Angst vor dem Versagen haben. Gerade durch Fehler lerne er, durch Scheitern könne er wachsen.

Der Schauspieler übe nicht nur einen Beruf aus, er habe diesen zu leben. Er müsse fast immer und überall an sich und seinen Fähigkeiten arbeiten.¹³⁹

„[Der Schauspieler könne seine] Studien [nicht] auf den Unterrichtsraum [...] beschränken. Das ganze Universum, die gesamte Geschichte der Menschheit sind [sein] Unterrichtsraum.“¹⁴⁰

- Das Erbe tragen

„Sie kommen zu mir, um ein Handwerk zu erlernen, das auf eine zweitausendjährige Tradition zurückblickt.“¹⁴¹

Stella Adler vertritt die These, ein Schauspielschüler müsse die Geschichte des Theaters studieren, wie ein Priester die Bibel. Das Theater sei seit jeher ein Ort, an dem die Wahrheit gezeigt wurde. Der Schauspieler müsse sich den essentiellen Themen des Lebens annehmen, um die Worte und den Sinn der großen Schriftsteller der Geschichte verkörpern zu können. Denn das sei es, was auch heute noch, sowohl in den antiken Stücken als auch in zeitgenössischer Literatur, Bedeutung habe.¹⁴²

„Arthur Miller will uns Moral und Gerechtigkeit lehren. [...] Das sind die Themen des Theaters.“¹⁴³

Es ginge jedoch nicht nur um die Geschichte des Theaters. Stella Adler ist es wichtig, dass nichts gewöhnlich sei. Alles habe eine Bedeutung, jedes Verhalten sei besonders. Der Schauspieler müsse herausfinden, was bei vermeintlich derselben Handlung an speziellen Einzelheiten aufzuzeigen sei.¹⁴⁴

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 24 ff

¹³⁸ ebd. S. 26

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 45 f

¹⁴⁰ ebd. S. 46

¹⁴¹ ebd. S. 16

¹⁴² Vgl. ebd. S. 15 f

¹⁴³ ebd. S. 29

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 37 ff

„Sie müssen in jedem Augenblick die Bedeutsamkeit des Lebens erkennen. Sie brauchen es nicht auszuschmücken – nur erkennen. Erkennen Sie das geschichtlich Bedeutsame. Erkennen Sie, dass Sie selbst eine Fortsetzung der Geschichte sind.“¹⁴⁵

- Beobachten

Der Schauspieler müsse seine Umgebung genau beobachten und sich fragen, was er mag und was nicht und warum dies so ist. Das schule zum einen seine Konzentration und zum anderen finde er so zu seinem Geschmack.

Durch das Unterscheiden von Farben und deren Nuancen höre der Schauspieler auf, zu verallgemeinern. Zudem finde er heraus, wie er auf diese reagiere und dass kleine Unterschiede große Wirkungen haben können.¹⁴⁶

„Er muss lernen, den Unterschied zwischen verschiedenen Rots zu erkennen – das Rot eines Sportwagens, das Rot einer Hibiskusblüte und das Rot des Blutes. Das sind drei verschiedene Rots. Und sie bedeuten drei verschiedene Dinge.“¹⁴⁷

Eine Übung, um die Beobachtungsfähigkeit zu stärken, sei es, sich einen Gegenstand aus der Natur zu suchen und diesen zu studieren. Nun gebe man diesen einem Partner, dem man dann, ohne den Gegenstand zu sehen, diesen beschreibt und Fragen zu ihm beantwortet. Diese Übung schult zudem die Vorstellungskraft, da der Schauspieler seinen Gegenstand für sich sichtbar mache.

Das Gesehene müsse vom Schauspieler kritisch hinterfragt werden. Wenn man die Umgebung nur an sich vorbeirauschen lasse, nehme man diese nicht auf und laufe Gefahr, Dinge zu verallgemeinern.

Stella Adler fordert ihre Schüler auf, nicht nur die Natur zu betrachten, die Umgebung mit all ihren Gegenständen zu analysieren, sondern auch die Menschen zu studieren. Der Schauspieler solle sich von allem, was er sieht, bedienen können, es nachvollziehen und gesehene Handlungen selber durchführen. Hier komme es vor allem auf die feinen Unterschiede der Menschen an.¹⁴⁸

„Schauspieler sind getarnte Spione. Sie müssen ständig Leuten hinterher spionieren, um deren Wesenszüge zu erforschen. Sie müssen herausfinden, welche mit dem Beruf des jeweiligen Menschen zu tun haben und welche eher seiner Nationalität oder seinem Alter geschuldet sind.“¹⁴⁹

¹⁴⁵ ebd. S. 38

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 26 ff

¹⁴⁷ ebd. S. 27

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 148 ff

¹⁴⁹ ebd. S. 149

- Inspiration in der Natur

Stella Adler hebt immer wieder hervor, wie inspirierend die Natur sei. Sie sei episch, monumental, lebendig und echt. Mechanische Dinge möge sie weniger, sie seien kalt und im Gegensatz zur Natur leblos. Der Schauspieler solle die Energien aus der Natur aufnehmen und sich dafür begeistern.¹⁵⁰

Stella Adler nutzt auch die Technik der Tierübungen.¹⁵¹ Da diese bereits in dem Kapitel über Sanford Meisners Lehrmethoden erklärt wurde, wird an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen.

„Lassen Sie sich durch das Leben selbst inspirieren.“¹⁵²

Der Schauspieler dürfe nicht gefühllos, leblos sein. Er müsse seine natürlichen Emotionen stärken und wiedererwecken.¹⁵³

- Vorstellungskraft

„Der Schauspieler muss alles, was er macht, real erscheinen lassen.“¹⁵⁴

Der Schauspieler müsse sich seine Umgebung vorstellen, sich eine Fantasiewelt um sich herum aufbauen. Diese solle detailreich und für ihn sichtbar sein. Das, worüber er spricht, muss er sehen, muss für ihn wahr werden. Nur so habe er die Chance, anderen, dem Publikum, diese Bilder sichtbar zu machen. Dadurch werde das Spiel, also das Gesagte und die Handlung, real. Sobald der Schauspieler wahrhaftig sieht, was in seiner Vorstellung stattfindet, könne er frei heraus sprechen.

Je realer und detaillierter der Schauspieler seine imaginäre Welt aufbaut, desto sicherer und freier könne er sich in dieser bewegen.¹⁵⁵

Menschen können das gleiche sehen und dennoch anders darauf reagieren. Hierdurch zeichne sich ebenfalls der Charakter der Rolle aus.¹⁵⁶

„Es gibt nichts Inspirierenderes, als kreativ mit der Fantasie zu arbeiten. Dadurch wird in Ihnen wachgerufen, was jahrelang ungenutzt brachgelegen hat.“¹⁵⁷

Der Mensch speichere alles, was er je gesehen, gehört oder berührt hat. Dadurch habe er eine immense Sammlung von Eindrücken und Erlebtem, auf welche

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 36 ff

¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 77

¹⁵² ebd. S. 42

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 40 ff

¹⁵⁴ ebd. S. 31

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 30 ff

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 44 f

¹⁵⁷ ebd. S. 44

er lernen müsse, zurückzugreifen. Es ginge jedoch nicht darum, sich an Geschehnisse bloß zu erinnern, der Schauspieler müsse diese wieder durchleben, um wahre Reaktionen hervorrufen zu können. Obwohl auf die eigenen Erfahrungen zugegriffen werden dürfe, sei die Phantasie stärker, als die Erinnerungskraft. Denn der Phantasie seien keine Grenzen gesetzt.¹⁵⁸

„Was auch immer Sie aus Ihrer eigenen emotionalen Erinnerung rekonstruieren: Es kann kein Ersatz für die Arbeit mit Ihrer eigenen Phantasie sein!“¹⁵⁹

Je detaillierter die Vorstellungen ausgeschmückt werden, desto realer werden sie einem erscheinen. Es sei auch erlaubt, sein Wissen mit der Phantasie zu kombinieren. Hauptsache, es werde für einen wahrhaftig und man könne auf das Vorgestellte reagieren.

Um zu verdeutlichen, was Stella Adler mit der Wahrhaftigkeit meint, könne man sich an dem Verhalten von Kindern orientieren.¹⁶⁰

„Ein Kind glaubt, der Stock, den es auf und nieder hüpfend zwischen den Beinen hält, sei ein Pferd. Das ist es, was das Schauspielen überhaupt ausmacht: die Überzeugung des Kindes, der Stock sei ein Pferd!“¹⁶¹

Während zunächst die Übungen sich auf Gegenstände und Umgebungen beziehen, diene dies nicht nur dem Zweck, sich eine Welt, in der der Schauspieler leben und agieren könne, aufzubauen. Je besser man diese Technik beherrsche, desto mehr werde sich auch die Gefühlswelt durch die Phantasie erschließen.

„Zu guter Letzt wird sich das Spektrum der Phantasie auch auf andere Dinge erstrecken, bis Sie sagen können: Ich weiß, was man empfindet, wenn man trauert, was man empfindet, wenn man [...].“¹⁶²

Neben den äußeren Umständen müsse der Schauspieler in der Lage sein, herauszufinden, wie er sich in den stattfindenden Situationen fühlen würde. Hierfür könne er auf seine eigenen Erfahrungen zurückgreifen, sowie sich Situationen ausmalen. Die Phantasie sei auch hier das stärkste Mittel, da der Mensch zu vergangenen Erlebnissen über die Jahre andere Gefühle entwickle. Falls der Schauspieler keinen direkten Zugang zu den zu erlebenden Situationen finde, könne er die bei Sanford Meisner bereits erwähnte Technik des *Als Ob* anwenden.¹⁶³

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 68 f

¹⁵⁹ ebd. S. 69

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 64 ff

¹⁶¹ ebd. S. 65

¹⁶² ebd. S. 61

¹⁶³ Vgl. S. 67 ff

- Beziehungen aufbauen

„Wenn ich zusammen mit einem Stuhl auf der Bühne bin, so muss dieser Stuhl zum Zentrum meiner Aufmerksamkeit werden, damit er nicht nur ein abstraktes Objekt ist. Es ist dann ein Gegenstand, zu dem ich eine gewisse Beziehung habe.“¹⁶⁴

Der Stuhl, also ein Gegenstand, könne verschiedenes bewirken und aussagen. Er kann z.B. eine Epoche darstellen, in der das Stück spielt und somit dem Schauspieler helfen, sich auf diese einzustellen. Er könne für etwas stehen, was dem darzustellenden Charakter wichtig ist, ihn auszeichnet, ihn erklärt. Ein Gegenstand verlange danach, mit ihm auf bestimmte Weise umzugehen. Ein bequemer Stuhl biete dem Schauspieler eine entspannte Haltung, was auf seine Gemütslage abfärben könne, ein anderer Stuhl zwingt ihn dagegen zum aufrechten Sitzen und somit zu einer angespannten Haltung. Der Schauspieler müsse sich fragen, wofür der spezielle Gegenstand steht und ob er im klassischen Sinne damit umgeht oder ihn bewusst entgegen seiner Bestimmung verwendet. Sobald er eine Beziehung zu dem Gegenstand aufgebaut habe, entstünden Charaktermerkmale der zu verkörpernden Person.

„Wenn Sie ein Ding sehen, existiert es und hat ein Leben.“¹⁶⁵

Wenn der Schauspieler die Dinge um ihn herum, die Requisiten, ernst nimmt, könne er von ihnen profitieren, sich von ihnen inspirieren und leiten lassen. Es genüge nicht, einen Gegenstand einfach zu halten, man müsse mit ihm agieren. Hierfür müsse der Schauspieler jedoch wissen, wie er mit diesem Gegenstand umzugehen habe, welche Geschichte hinter ihm stehe und was er bedeute.¹⁶⁶

„Auf der Bühne befinden sich stets auch ihre Partner, und zu ihnen haben Sie eine bestimmte Einstellung. Immer brauchen Sie einen Partner, der Sie zum Handeln veranlasst, und Sie müssen seine Einstellung zu allen möglichen Dingen kennen. Der Dialog ergibt sich nicht aus einem Stichwort, sondern daraus, dass Sie ihren Partner verstehen und auf ihn reagieren.“¹⁶⁷

Dadurch, dass der Schauspieler auch zu seinen Partnern eine Beziehung aufbaut, könne lebendiges, echtes Spiel entstehen. Es treffen Menschen aufeinander, die sich austauschen, bekämpfen, lieben, ignorieren und nicht nur vorgeschriebene Worte entgegennen.¹⁶⁸

¹⁶⁴ ebd. S. 31

¹⁶⁵ ebd. S. 43

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 30 ff

¹⁶⁷ ebd. S. 149

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 151 f

- Handlungen

„Schauspielen und etwas Tun sind dasselbe. Wenn Sie schauspielern, dann tun Sie etwas, aber Sie müssen lernen, es nicht anders zu tun, wenn Sie es schauspielerisch darstellen.“¹⁶⁹

Eine Handlung müsse ein Ziel haben und sie müsse durchführbar sein. Sie solle nicht vorgetäuscht, sondern wirklich vollzogen werden. Wenn der Schauspieler sich mit seinen Handlungen beschäftigt, sie ohne Probleme durchführen kann und sich auf sie konzentriert, werde die Handlung echt. Um dies zu erreichen, beginne man am besten damit, einfache Aufgaben zu erfüllen wie z.B. das Zählen von Lampen in einem Raum. Dies sei einfach, verlange nicht nach einer Interpretation, also einer Darbietung und man könne sich darauf konzentrieren und die Handlung abschließen. Aus dem Ziel der Handlung resultiere die Schwierigkeit der Durchführbarkeit.¹⁷⁰

Auch wenn die Handlungen beim Schauspiel natürlich erscheinen sollten, müssen sie einen Grund haben und etwas vermitteln.

„Was auf der Bühne geschieht, muss genauer, intensiver und interessanter sein als das Alltagsverhalten.“¹⁷¹

Oft müsse der Schauspieler mit Requisiten arbeiten, die ihm nicht das bieten, was er darstellen soll. Er müsse z.B. mit einer leeren Flasche die Aktion des Eingießens darstellen. Um dieses nicht vorzutäuschen, sondern wahrhaftig durchzuführen, müsse er seine Muskeln und seine Bewegungen sensibilisieren. Bei dem Beispiel der Flasche müsse er genau darauf achten, welchen Kraftaufwand er aufzubringen habe, wenn sie wirklich voll ist. Die Muskeln seien in der Lage, sich an die Handlung mit der vollen Flasche zu erinnern. Diesen Kraftaufwand präge er sich ein, wiederhole die Handlung so lange, bis er diese mit der leeren Flasche real darbieten könne. Diese Übungen solle der Schauspieler mit verschiedenen Aktionen durchführen. Er könne auch einzelne Gegenstände, die für seine Handlung nötig seien, weglassen, und auf diese Weise prüfen, ob er immer wieder wiederholte Aktionen in seinen Bewegungsapparat gespeichert habe. Dies ginge z. B. mit dem Schuhschnüren ohne Schnürbänder.¹⁷²

„Solange wir wahrhaftig agieren, müssen wir uns keine Gedanken über das Schauspielern machen. Solange unser Handeln echt ist, brauchen wir keine Angst zu haben, dass wir etwas vortäuschen.“¹⁷³

¹⁶⁹ ebd. S. 39

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 39 ff

¹⁷¹ ebd. S. 49

¹⁷² Vgl. ebd. S. 51 f sowie S. 71 ff

¹⁷³ ebd. S. 72

Um diese Handlungen echt zu gestalten, müsse der Schauspieler Übungen zur Körperbeherrschung machen. Neben den oben genannten Übungen, um mit nicht vorhandenen Requisiten umzugehen, gehe es in folgenden Übungen um die Anpassung an gewisse Körpersituationen. Hierzu zählen z. B. das alt oder jung sein sowie das Gehen mit einem steifen Knie oder eine Beinprothese. Hierfür könne der Schauspieler seinen Alltag unter der Prämisse bestreiten, er habe eine Beinprothese. Zunächst müsse er herausfinden, was das für Folgen auf seinen Bewegungsapparat mit sich bringt. Er müsse so lange damit leben, bis es in sein Unterbewusstsein fließe und er sich somit nicht mehr darauf zu konzentrieren habe.¹⁷⁴

„Wenn Sie nicht mindestens einige Stunden am Tag mit dieser Behinderung leben können – oder sich hinterher erschöpft fühlen-, sind Sie noch nicht ausreichend vorbereitet, um damit auf die Bühne zu gehen.“¹⁷⁵

- Rechtfertigung

Um eine Handlung wahrhaftig durchzuführen und Gefühle dabei zu vermitteln, brauche die Handlung eine Rechtfertigung. Die Frage nach dem Warum jemand etwas tut, müsse der Schauspieler für sich beantworten können, um hinter seinen Handlungen zu stehen. Ansonsten laufe er Gefahr, diese nur vorzutäuschen. Die Rechtfertigung sei in zwei Punkte unterteilt. Es gebe die sofortige und die innere Rechtfertigung.

„Sofortige Rechtfertigungen erklären die unmittelbare Notwendigkeit.“¹⁷⁶

Eine sofortige Rechtfertigung sei für Handlungen nötig wie z.B. das Schließen eines Fensters. Der Schauspieler müsse einen Grund dazu haben, der nicht daraus bestehe, dass es im Buch vorgegeben ist. Er müsse einfach und logisch sein. Eine passende Begründung sei hier der Fakt, dass es kalt wird in dem Raum. Die sofortige Rechtfertigung müsse einfach sein und solle nichts mit Gefühlen zu tun haben.

„Die innere Rechtfertigung ist der Beitrag des Schauspielers zum Text des Autors.“¹⁷⁷

Der Schauspieler mache durch die innere Rechtfertigung das Gesagte lebendig. Er müsse für alles, was er tut und sagt, eine Rechtfertigung haben, die sein Handeln begründet. Dem Text und der Handlung könnten auf diese Weise neue Bedeutungen und Emotionen einverleibt werden.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 74 ff

¹⁷⁵ ebd. S. 74

¹⁷⁶ ebd. S. 106

¹⁷⁷ ebd. S. 112

Als Beispiel hierfür führt Stella Adler die Handlung des Schmutzbeseitigens auf. Wenn dieser Handlung die Tatsache zugrunde liege, dass man jemanden getötet habe und der Schmutz einen verraten könne, werde diese Handlung äußerst interessant.¹⁷⁸

„Beim Schauspielen führen wir in erster Linie eine Handlung aus. Unsere zweite Aufgabe ist es, einen Grund für dieses Handeln zu schaffen. [...] Die Rechtfertigung liegt nicht in den Textzeilen, sondern in Ihnen. Was Sie als Rechtfertigung wählen, sollte Sie innerlich berühren, sollte Ihnen helfen, die Handlung und das Gefühl zu erleben. Wenn dieses innere Erleben ausbleibt, haben Sie eine schlechte Wahl getroffen.“¹⁷⁹

- Kommunikation

Es sei wichtig, zwischen den verschiedenen Arten der Kommunikation unterscheiden zu können. Stella Adler teilt diese in Reden, Plaudern, Konversation machen und Diskutieren. Reden sei die einfachste, inhaltsloseste Variante, Diskutieren die anspruchsvollste. Die Schauspieler sollten bewusst zwischen den Arten der Kommunikation wechseln können, wissen, was ihre Eigenschaft sei. Vor allem sei das Beherrschen der Diskussion von großer Bedeutung, da das moderne Theater auf dieser Basis stehe. Der Schauspieler müsse seinen Standpunkt auf der Bühne verteidigen, dem Publikum verständlich machen und mit dem Herzen dabei sein.

„Wenn zwei Figuren auf der Bühne einfach einer Meinung sind, dann ist die Sache abgeschlossen. Es gibt kein Stück und nichts mehr zu sagen. Das moderne Theater basiert auf unserer Fähigkeit, zwei Perspektiven einzunehmen.“¹⁸⁰

Aus dem Diskutieren entstünde Streiten und daraus das Wüten. Der Unterschied zum Diskutieren sei hier, dass man seinem Gegenüber nicht mehr zuhöre und nur noch seinen Standpunkt sehe und sich von seinen Gefühlen vereinnahmen lasse.¹⁸¹

- Vorbereitung

Der Schauspieler müsse sich vorbereiten. Dies betrifft in diesem Fall nicht das Lernen des Textes, sondern die Zeit unmittelbar vor einem Auftritt. Wie bereits erwähnt, müsse der Schauspieler auf der Bühne in einer vorgestellten Welt leben.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 105 ff

¹⁷⁹ ebd. S. 105

¹⁸⁰ ebd. S. 80

¹⁸¹ Vgl. ebd. S. 78 ff

Zudem müsse er jedoch auch von einem passenden Ort kommen, also vor dem Betreten der Bühne bereits in der Welt des Stückes leben.

„Sie werden nur dann nervös auf die Bühne kommen, wenn Sie sich nicht richtig vorbereitet haben, wenn Sie zum Beispiel einfach nur ein Requisit in die Hand nehmen und das war's dann – irgendein Requisit, nicht etwas, zu dem Sie eine Beziehung haben; oder wenn Sie sich die Bühnenausstattung betrachten, ohne sich vorher eigene Gedanken darüber gemacht zu haben.“¹⁸²

Stella Adler betont immer wieder, dass der Schauspieler nicht leer auf die Bühne kommen dürfe, sondern seine Umgebung kennen, ja vor sich sehen müsse.

Bevor ein Schauspieler die Bühne betritt, müsse er diesen Auftritt rechtfertigen. Wenn er nur auftrete, weil sein Stichwort gefallen sei, komme er leer auf die Bühne. Die Vorbereitung müsse nicht immer groß und dramatisch sein. Sie müsse der Situation angepasst werden.

„Sie müssen sich auf jeden Auftritt vorbereiten, indem Sie konkrete Umstände schaffen, aus denen heraus Sie kommen. Das muss gar nicht besonders raffiniert sein, es reicht schon ein winziges Detail, um den Ort für Sie real zu machen.“¹⁸³

Wichtig sei auch, mit Handlungen bereits vor dem Auftritt zu beginnen. So sei der Schauspieler im Geschehen, bevor er die Bühne betritt. Der Schauspieler sei so direkt in das Geschehen involviert, wodurch seine Anspannung verringert werde, die Person werde lebendiger, da sie, vor ihrem Auftritt, etwas erlebt habe.¹⁸⁴

- Die Arbeit mit Texten

Zunächst sei es wichtig, den Text zu verstehen. Wenn der Schauspieler nicht wisse, was der Text aussagt, könne er diesen nicht angebracht vortragen, seinen Inhalt nicht transportieren.¹⁸⁵

„Wir müssen ihn vollkommen verstehen, müssen jede Nuance und jede Absonderlichkeit kennen, ehe wir wirklich vertraut mit ihm sind. [...] Ansonsten können wir ihn nicht vermitteln und werden unaufrichtig.“¹⁸⁶

Wenn der Text nicht verstanden wurde, laufe der Schauspieler Gefahr, etwas vorzutäuschen, zu lügen. Dabei solle er danach streben, alles wahrhaftig werden zu

¹⁸² ebd. S. 70

¹⁸³ ebd. S. 117

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 68 ff sowie S. 116 ff

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 30 f

¹⁸⁶ ebd. S. 32

lassen. Gut sei es, wenn man den Text als auch seine Bedeutung mit eigenen Worten wieder geben könne.¹⁸⁷

Zudem müsse der Schauspieler eine persönliche Verbindung zu dem Text aufbauen. Er müsse den Inhalt zu seinem machen und den Willen haben, diesen mitzuteilen. Neben dem Verständnis fordere der Text ein Durchleben dessen, sowie Reaktionen auf das Geschehen und den Inhalt.

„Erst nachdem Sie etwas gesehen haben, kommen die Worte. Deshalb ist es niemals sinnvoll, Texte einfach nur auswendig zu lernen. Damit würden Sie Gefahr laufen, die darin enthaltenen Ideen und Objekte zu zerstören, mit denen Sie es zu tun haben.“¹⁸⁸

- Die Arbeit an der Rolle

Bei der Arbeit an der Rolle müsse sich der Schauspieler darüber klar werden, in welchen Umständen seine darzustellende Figur lebt. Er müsse verstehen, wie diese seine Handlungen und Gefühle beeinflussen und sich fragen, wie er zu diesen inspiriert werde.

„Ein Schauspieler entwickelt einen Charakter aus dem, was er tut. Deshalb muss der Schauspieler sich mit Handlungen auskennen.“¹⁸⁹

Der Schauspieler tut gut daran, neben dem politischen, familiären als auch religiösen Umfeld, welches er normalerweise aus dem Buch erschließen könne, sich seine eigenen Gedanken zu der Rolle zu machen. Dies betreffe zunächst deren Vergangenheit. Durch Beantworten der W-Fragen wer, wo, was, wann und warum, könne ein Charakter aufgebaut werden. Je detaillierter die Geschichte der Person ist, desto besser kenne man seinen Charakter und wisse, warum sich dieser auf spezielle Weise verhält. Zudem sollten einfachen Handlungen einer Person ein besonderer Hintergrund zugefügt werden. Diese Gründe dürften gern von epischer Größe sein.¹⁹⁰

Um sich in eine Rolle einzufühlen, könne man sich von der Kleidung der agierenden Person inspirieren lassen. Gewisse Kostüme stünden für etwas und dieses Etwas lasse sich gut übernehmen, wenn man die Kleider trägt. Manche Kleidungsstücke zwingen einen sogar, sich auf eine ihr angepasste Art und Weise zu bewegen.¹⁹¹

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 134 f

¹⁸⁸ ebd. S. 42

¹⁸⁹ ebd. S. 85

¹⁹⁰ Vgl. ebd, S. 147 ff

¹⁹¹ Vgl. ebd. S.156 f

- Spaß bei der Arbeit

Schauspielen müsse Spaß machen. Trotz all der Vorbereitungen und Übungen, müsse der Schauspieler während seiner Darbietung in dem, was er tut, aufgehen, wie ein Pianist bei einem Konzert. Dieser verlasse sich auf die Noten und darauf, dass er das Stück verinnerlicht habe. So sei er in der Lage, seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen.¹⁹²

„Wir müssen ebenso gut vorbereitet, ebenso vertieft in unser Spiel sein wie ein Pianist. Und – das ist genauso wichtig – wir müssen dabei Freude empfinden. Wenn wir es für uns selbst und für das Stück tun, werden die Zuschauer von uns gebannt sein.“¹⁹³

6.3 Kritik

„Unsere Aufgabe ist es, dem Publikum die Umstände glaubhaft zu machen, und wenn wir vollkommen in die Welt auf der Bühne und in unsere Handlungen vertieft sind, werden wir es mitreißen.“¹⁹⁴

Stella Adler und Sanford Meisner sind sich sehr ähnlich in ihrer Schauspieltheorie. Ein Schauspieler sei gut, wenn er nicht schauspielert, sondern wahrhaftig unter imaginären Umständen lebt. Diese Einstellung liegt beiden zugrunde. Auch sind sie sich einig, dass Schauspielkunst aus der Arbeit an einem selber sich verbessern könne, dass es jedoch keine Rezepte oder allgemein gültige Lehrmethoden gäbe.

„Neun Zehntel allen Spielens ist Ihre Sache“¹⁹⁵

Die Vorgehensweise nach Stella Adlers Methode bringt viel Kreativität in die Arbeit zwischen Schauspielern und Regisseur. Sie ermutigt, wie Meisner, auf äußere Impulse zu reagieren, risikobereit zu sein und stetig an sich zu arbeiten.

In ihrem Unterricht ist Adler jedoch viel mehr auf das große Drama bedacht als Meisner. Das ist schon am Lehrraum zu erkennen. Während Meisner in einem schlichten Raum unterrichtet, finden die Einheiten bei Adler in einem Theater mit Bühne statt. Der Schauspieler trainiert hier direkt an seiner Wirkungsstelle, was ihm helfe, sich in bekannter Umgebung eine imaginäre Welt aufzubauen und ihm

¹⁹² Vgl. S. 68 f

¹⁹³ ebd. S.68

¹⁹⁴ ebd. S 68

¹⁹⁵ ebd. S 169

direkt ein Gefühl von Kunst und Größe gibt. Um sich jedoch auch für ein Filmset vorzubereiten, ist das schlichte Zimmer als Übungsstätte angebracht.

Ein weiterer Unterschied zu Meisner ist, dass Stella Adler der Beziehung zu den Requisiten und Kostümen mehr Gewicht gibt als Meisner. Während dieser nicht wollte, dass sich seine Schüler während des Unterrichts verkleiden, zeigt Adler den Ihrigen, wie man sich direkt von einem Kostüm inspirieren lassen könne.

Neben den Anregungen, Tricks und Übungen in ihrem Unterricht spricht Adler sehr viel über Geschichte, Kultur und der Bedeutung des Theaters. Dies macht deutlich, wie wichtig ihr das Wissen über bestimmte Zeiten und Verhaltensweisen ist. Der Schauspieler soll sich majestätisch, kriegerisch und gebildet darstellen. Sie versucht, den Schauspielern zu vermitteln, wie wichtig es ist, Würde zu erlangen.

Diese tiefe Beschäftigung mit alten Kulturen ist bei Adler etwas zu ausführlich, wobei der Ansatz, das Selbstbewusstsein des Schauspielers zu stärken, sehr sinnvoll ist. Sobald der Schauspieler mit sich als Person im Reinen ist und er ein gefestigtes Selbstvertrauen hat, kann er sich öffnen. Er kann es riskieren, Fehler zu machen, er hat keine Scheu, sich von seinen Gewohnheiten und seiner Erziehung zu lösen, um die Gefühle laufen zu lassen.

7. Differenzen und Parallelen

Nach der Betrachtung der einzelnen Theorien wird im Folgenden dargelegt, in wie weit diese sich überschneiden bzw. wesentlich unterscheiden. Eine Kombinierbarkeit der Lehren soll geprüft werden.

Da sich Adler, Meisner und Strasberg auf Stanislawski beziehen, finden sich einige Parallelen. Der Schauspieler brauche einen entspannten Körper. Hier ist es Strasberg, der am meisten auf dieses Thema eingeht. Während Meisner nur den entspannten Körper fordert und dessen Wichtigkeit demonstriert, Adler Anstrengungen zur Erlangungen des entspannten Körpers dem Schauspieler in seiner Freizeit nahe legt, bezieht Strasberg Übungen zur Entspannung direkt in seinen Unterricht ein.

Im Punkt der Körperarbeit sind sich alle vier Lehrer einig. Der Schauspieler müsse durch Akrobatik, Fechten, Tanz und Gymnastik seinen Körper stärken und ein gutes Körpergefühl entwickeln. Die Stimme müsse durch Gesangs- und Sprecherschulung geschult werden. Die Intellektuelle Weiterbildung ist ebenso jeweils in ähnlicher Weise zu finden. Es ginge zum einen um das Wissen an sich und um das Durchleben des angelernten Stoffes.

Auch die Tierübungen beziehen alle in ihren Unterricht ein.

Bei der Arbeit mit einem Text ist allen gemein, dass dieser vollständig verstanden werden müsse. Der Schauspieler habe den tieferen Sinn herauszufinden, müsse die Geschichte hinterfragen und für sich dessen Verlauf rechtfertigen. Meisner rät, den Text zunächst jedoch mechanisch auswendig zu erlernen. Auf diese Weise könne dem Gesagten jegliche Emotion im Nachhinein beigelegt werden. Um sich tiefer mit dem Stück zu verbinden, nutzt er die Abwechslung zwischen dem Aufsagen des Textes und dessen Improvisation, also die Wiedergabe des Inhalts mit eigenen Worten, wodurch der Sinn zuvor verstanden werden müsse. Adler und Stanislawski empfinden das Lernen des Textes erst dann als angebracht, nachdem der Sinn des Stückes komplett erschlossen wurde.

Während Adler und Meisner die begründete Handlung unter wahrhaftigen, imaginären Umständen sowie die Reaktion auf die Partner und die Umgebung als wichtigste Elemente bezeichnen und somit Stanislawskis späteren Weg weiter entwickeln, hält Strasberg an der Theorie des emotionalen Gedächtnisses fest. Hier liegt der wesentliche Unterschied. Nach Strasberg schöpft der Schauspieler vor allem aus sich selbst. Die eigenen Erfahrungen sind alles, worauf er zurückgreift. Dadurch besteht die Gefahr, dass sich der Schauspieler zu sehr in seine Welt zurückzieht. Wenn der Schauspieler jedoch wahrhaftig handelt und die Impulse seiner Partner und seiner Umgebung aufnimmt, entsteht ein reger Dialog.

Das verschließen von äußeren Impulsen lässt sich kaum mit den Theorien von Meisner und Adler kombinieren. Auch Stanislawski entfernt sich während seiner Arbeit immer weiter von der Idee der emotionalen Erinnerung, um die Handlung in

den Vordergrund zu stellen. Somit ist, wenn das Ziel der Darstellung betrachtet wird, die Kombination von Strasbergs *Method* und den anderen in dieser Arbeit aufgeführten Schauspiellehren kaum möglich. Punkte wie die Körperentspannung oder auch die sensorische Erinnerung als auch Übungen wie das Singen und Tanzen lassen sich jedoch gut in das Training des Schauspielers in Kombination der Systeme aufnehmen.

Adler und Meisner unterscheiden sich im Wesentlichen nur in der Art der Handlungen. Für Adler sollen diese *besonders* sein, Meisner fordert die *Natürlichkeit*. Die Systeme von Adler und Meisner sind letztendlich persönliche Weiterentwicklungen Stanislawskis gesamter Theorien. Durch Übungen wie die „Word Repetition“ macht vor allem Meisner die Arbeit für den Schauspieler greifbarer. Adler verfolgt hingegen verstärkt den intellektuellen Weg.

Ein Schauspieler, der nach Adler, Meisner oder dem späten Stanislawski agiert, wird vorbereitet sein, wahrhaftig unter imaginären Umständen leben zu können sowie begründet zu handeln. Zudem ist er offen für die Impulse seiner Partner, agiert mit seiner Umgebung und lässt seine Gefühle auf das, was geschieht, reagieren. Wie er sich darauf vorbereitet hat, ist im Moment des gemeinsamen Spiels irrelevant. Somit kann in der Vorbereitung eines Schauspielers aus allen Theorien das übernommen werden, was persönlich hilft.

Da jeder Mensch anders auf Reize reagiert, ist es während der Ausbildung förderlich für den Schauspielschüler, so viele Techniken wie möglich zu erlernen. So kann er selbst herausfinden, mit welcher Methode er sein Talent, sein Unbewusstsein oder seine Natur stimuliert.

„Je gegensätzlicher die Methoden sind, die den Studenten einer Theaterhochschule von ihren Dozenten angeboten werden, umso größer ist die Chance, dass jeder Lernende seinen Weg findet.“¹⁹⁶

¹⁹⁶ Jakob Jenisch, Stanislawski und die deutsche Theaterpädagogik. In: Forum Modernes Theater, Band 9. Konstantin Stanislawski – Neue Aspekte und Perspektiven. Hrsg. Günter Ahrends. Tübingen, 1992. S.97

8. Fazit

Wie im vorigen Kapitel dargelegt, lassen sich die Ziele von Strasberg kaum mit denen von Adler, Meisner und dem späten Stanislawski vereinen. Während Strasberg rein von dem inneren Erleben ausgeht, verbinden Adler, Meisner und Stanislawski die inneren Vorstellungen mit den Impulsen der Außenwelt und vor allem mit dem Wirken der Handlungen. Dieser Unterschied in den Lehren fordert auch eine gesonderte Betrachtung Strasbergs Theorien. Adler, Meisner und Stanislawski unterscheiden sich vorrangig in der Art ihres Unterrichts, in den Aspekten ihrer Lehre jedoch nur in Nuancen. Somit können auf Grund ihrer vielen Parallelen diese Theorien gemeinsam hinterfragt werden.

Laut Strasberg erzeuge der Schauspieler seine Emotionen fast ausschließlich durch sein emotionales Gedächtnis¹⁹⁷. Neben der dadurch entstehenden möglichen Verschllossenheit von Reizen und Input der Spielpartner sowie der Umgebung ist dieses Spiel vielleicht ausdrucksstark, jedoch wenig flexibel und kaum fruchtbar. Das erneute Erleben von prägenden persönlichen Erinnerungen ist, angenommen es wirkt, sehr belastend und gefährlich für den Schauspieler.

„Die Erlebnistuerei, die auf einer schonungslosen und allabendlich wiederkehrenden Ausbeutung des Nervensystems begründet ist, bedrohte die Schauspieler mit Hysterie und zerrütteten Nerven. Auf der Jagd nach dem gewünschten, entgleitenden Gefühl regte sich der Schauspieler künstlich auf und wurde durch schwere persönliche Erinnerungen aufgewühlt.“¹⁹⁸

Inge Moossen verurteilt in ihrem Buch *Theater als Kunst – Sinn und Unsinn des Stanislawski-Systems* vor allem die frühen Ideen Stanislawskis als irrig.¹⁹⁹ Diese sind es jedoch, auf die sich Strasberg hauptsächlich bezieht. Moossen vertritt die Ansicht, dass das

„[...] Erleben auf der Bühne eine Frage des schauspielerischen Talentes und deshalb weder lehrbar noch erlernbar ist.“

Auch wenn Strasberg selbst sagt, der Schauspieler brauche Talent, stimmt er mit Moossen nicht überein, dass man das Erleben nicht erlernen könne. Durch seine Übungen, so ist er überzeugt, erlebe der Schauspieler frühere Situationen, um seine Gefühle zu erwecken. Obwohl der Schauspieler sich seine Situationen und die dazugehörigen Gefühle gezielt ausgesucht hat und steuert, erzeugt er dadurch echte Gefühle. Diese sind wiederum nicht direkt steuerbar. Der Schauspieler durchlebt eigene, tiefe Emotionen und läuft Gefahr, sich zu verlieren. Obwohl er in

¹⁹⁷ Vgl. Richard Blank, *Schauspielkunst in Theater und Film*, Berlin, 2001. S. 16ff

¹⁹⁸ L. Frejdkina, *Die Regie Wl. I. Nemirowitsch-Dantschenkos und das Stanislawski-System*. In: Inge Moossen, *Theater als Kunst*. Frankfurt, 1993. S. 327

¹⁹⁹ Vgl. Inge Moossen, *Theater als Kunst*. Frankfurt, 1993. S. 234ff

einem sicheren Rahmen agiert, der von Text, Handlungen und Inszenierung abgesteckt ist, kann es nach diesem erneuten Durchleben schwer sein für den Schauspieler, sich davon wieder zu distanzieren.²⁰⁰ Dies kann ihn in seiner Persönlichkeit verwirren und psychisch derart belasten, dass er mit sich selber nicht mehr zurechtkommt.

Strasberg behauptet, der Schauspieler habe alle Emotionen in seiner Person, die er braucht. Doch da er aus seinem Leben schöpft, kann er nur das bieten, was er erlebt hat. Somit ist er in seinem Spiel eingeschränkt. Er kann nur das darstellen, was er ist.²⁰¹ Was also, wenn er Gefühle darzustellen hat, die ihm fremd sind? Hier bietet das Leben unter imaginären Vorstellungen in der Verbindung mit begründeten Handlungen und dem Wechselspiel zwischen den Schauspielern eine Möglichkeit.

Der einzige, der seine Methode als abgeschlossen und universell anwendbar erachtet, ist Strasberg. Die anderen in dieser Arbeit Betrachteten bekräftigen, dass ihr System nicht für jeden funktioniert, dass verschiedene Techniken auf den Menschen individuell wirken und oft auch die Arbeit an die jeweiligen Situationen angepasst werden müssen. Die Lehre des Schauspiels ist also ein offenes System. So meint z.B. auch Jakob Jenisch, dass niemand wirklich wisse, wie Theaterspielen geht. Er fordert, das Schauspielen in gemeinsamer Arbeit stetig neu zu erfinden.²⁰² Ähnlicher Ansicht, nur radikaler, ist Brecht. Die Schauspielkunst müsse sich immer im Wandel befinden, hinterfragt und den kulturellen Umständen angepasst werden.²⁰³

Die Schauspieltechnik muss auch in Hinblick auf den Film und seine technischen Entwicklungen neu betrachtet werden.

Die Ideen der Altmeister werden durchaus in Frage gestellt.

Die Vorbereitung der Rolle ist weiterhin wichtig und sollte sehr gründlich geschehen. Je mehr der Schauspieler die Ziele, Probleme und Eigenarten seiner Rolle verinnerlicht hat, desto schneller kann er sich in diese bei den Dreharbeiten einfühlen. Brecht hingegen war der Meinung, der Schauspieler dürfe *nicht* mit der Rolle verschmelzen, sich *nicht* in ihr verlieren. Stattdessen habe der Schauspieler zum einen mit der Rolle mitzufühlen, zum anderen das Verhalten der Rolle zu hinterfragen, ja sogar seiner Rolle zu widersprechen. Der Schauspieler sei schließlich nicht die Rolle, er zeige sie nur. Dessen sollte er sich stets bewusst sein. Um mit seiner Rolle mitzufühlen, könne sich der Schauspieler bei einigen Techniken

²⁰⁰ Vgl. Felix Rellstab, Theorie des Theaterspiels nach Stanislawski und Brecht. In: Forum Modernes Theater, Band 9. Konstantin Stanislawski – Neue Aspekte und Perspektiven. Hrsg. Günter Ahrends. Tübingen, 1992. S.116

²⁰¹ Vgl. Richard Blank, Schauspielkunst in Theater und Film, Berlin, 2001. S.80 f

²⁰² ²⁰² Jakob Jenisch, Stanislawski und die deutsche Theaterpädagogik. In: Forum Modernes Theater, Band 9. Konstantin Stanislawski – Neue Aspekte und Perspektiven. Hrsg. Günter Ahrends. Tübingen, 1992. S.97

²⁰³ Vgl. Richard Blank, Schauspielkunst in Theater und Film, Berlin, 2001. S. 56 ff

Stanislawskis bedienen, müsse jedoch seinen Abstand zu der darzustellenden Person beibehalten.²⁰⁴ Somit widerspricht Brecht in einem wesentlichen Punkt den in dieser Arbeit aufgeführten Schauspiellehrern: Der Schauspieler soll sich selbst beobachten und in Frage stellen. Dieser Widerspruch liegt bereits im Ansatz Brechts, indem er der Meinung ist, der Schauspieler solle sich *nicht* mit der Welt des Stückes identifizieren.²⁰⁵

Falls dies jedoch vom Schauspieler gewünscht wird, bleibt die Frage, wie er im hektischen Drehalltag in der Welt der Geschichte leben kann.

Bedingt durch den produktionstechnischen Ablauf hat der Schauspieler bei Filmproduktionen nicht die Möglichkeit, sich wie bei einer Theateraufführung in einem durchgehenden Ablauf seine Rolle zu durchleben. Die Szenen werden fast nie chronologisch gedreht. Somit muss der Schauspieler schnell zwischen seinen verschiedenen Stimmungen wechseln. Zudem sollte er in der Lage sein, etwas Dargebotenes identisch zu wiederholen, da die Szenen in verschiedenen Einstellungsgrößen gedreht werden und ein Take mehrere Male hintereinander gedreht wird.²⁰⁶ Oft ist er aus technischen Gründen in seiner Bewegung behindert, muss also seine natürlichen Bewegungen an die Rahmenbedingungen des Sets anpassen. Der Schauspieler muss folglich flexibel und spontan sein. Das Agieren mit der Umgebung, den Requisiten und den Spielpartnern, rückt hier weiter in den Vordergrund, da dies reale Dinge sind, an denen sich der Schauspieler orientieren und „festhalten“ kann. Seine logischen und begründeten Handlungen helfen ihm zudem durch die Szene. Intellektuelle Fragen bezüglich der Rolle sollten möglichst im Vorfeld geklärt worden sein, damit der Schauspieler direkt vor einem Take die Möglichkeit für eine schnelle Vorbereitung hat. Hier bieten sich bei der Arbeit mit der Phantasie die Vorstellung von extraordinären Wünschen oder das Handeln „*als Ob*“ an. Das Schauspiel wird mehr zu einem kreativen Experimentieren auf der Grundlage der zuvor geschehenen Vorbereitung mit der Rolle.

In ihren Theorien entziehen sich Stanislawski, Adler und Meisner der Kritik, indem sie behaupten, dass Schauspiel Talent sei sowie dass es keine universelle Technik gebe. Jeder Mensch reagiert auf seine persönliche Weise. Es empfiehlt sich also, möglichst viele Theorien und Ansätze zu betrachten. So sagte einst Brecht:

„Ein Mann mit einer Theorie ist verloren. Er muss mehrere haben, vier, viele. Er muss sie sich in die Tasche stopfen wie Zeitungen, immer die neuesten. Es lebt sich gut zwischen ihnen.“²⁰⁷

²⁰⁴ ebd. S. 29 ff

²⁰⁵ ebd. S. 64 f

²⁰⁶ Vgl. ebd. S. 123 ff

²⁰⁷ Bertolt Brecht, Aus den Notizbüchern 1920-26. In: Jakob Jenisch, Methoden in der Schauspielausbildung heute. In: Brecht und Stanislawski und die Folgen. Hrsg. Ingrid Hentschel u.a.. Berlin, 1997. S. 78

Felix Rellstab berichtet über eine Studie chilenischer Wissenschaftler, die sich mit physischen Reaktionen auf Gefühle befasst. Es stellte sich heraus, dass jeder Mensch auf gewisse Gefühle mit Teilen seines Körpers gleich reagiere. Diese körperlichen Reaktionen teilten die Wissenschaftler in Gefühlskategorien ein und versuchten nun, von außen nach innen ein Gefühl zu erzeugen. Durch Atemtechnik, Anspannen der Muskeln, Körperhaltung und Mimik erweckten sie die gewünschten Gefühle. Sie nannten ihre Technik *emotional pattern*. Die hierdurch erzeugten Gefühle seien nun echt, aber dennoch könne der Schauspieler sie wieder löschen und von seiner selbst trennen, da er wisse, er habe sie nur körperlich erzeugt. Was bis hierher logisch klingt, widerspricht sich jedoch bald selbst, da die Forscher anmerken, dass durch ihren Weg im Inneren des Schauspielers deutliche Erinnerungen von eigenen, passenden Erfahrungen entstünden. Somit ist dies, auch wenn von der gegensätzlichen Seite herangegangen, ein Weg zur emotionalen Erinnerung, welche sie selber zuvor kritisierten.²⁰⁸ Dennoch kann dies eine geeignete Technik sein, um sich emotional einzustimmen. Durch den Katalog der bestimmten Haltungen, der Mimik und der Atemtechnik besteht dabei jedoch die Gefahr, in bloßes nachahmendes Mimenspiel zu gleiten. Der Ansatz, sich durch körperliche Handlungen vorzubereiten, findet sich jedoch auch bei Meisner wieder, in dem er von dem Schauspieler erzählt, der vor der Liebesszene an der Leiter rüttelte. Richard Blank berichtet von einer Probe des Schauspielers Axel Milberg, der bei seiner ersten Probe bei den Münchner Kammerspielen über den Weg der emotionalen Erinnerung nicht zu seinem erhofften Gefühl kam. Seine Kollegin Conny Froboess riet ihm, um die angestrebte Wut zu erzeugen, einfach auf den Tisch zu schlagen. Diese aggressive Handlung erzielte ihre Wirkung²⁰⁹.

Dem Handeln mit Hinblick auf die Überaufgabe wirkt der russische Regisseur Andrej Tarkowskij bewusst entgegen. Um die natürliche Spontaneität seiner Darsteller zu bewahren, hält er diese unwissend. Seine Schauspieler bekommen jeweils nur den Text für den nächsten Drehtag, kennen also nicht das gesamte Drehbuch. Ohne das Ganze im Blick haben zu können, handeln sie immer in der jeweiligen Situation. Die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem gesamten Stück fällt somit komplett weg. Das vor allem von Meisner geforderte Reagieren auf die Impulse des Gegenübers wird hier zum zentralen Punkt. Die spontane Entwicklung der Gefühle, welche auf Grund von vorgeschriebener Handlung angezweifelt werden kann²¹⁰, ist bei Tarkowskij möglich. Der Schauspieler wisse nicht, wie sich sein Partner verhalten wird und kann so spontan darauf reagieren.

²⁰⁸ Vgl. Felix Rellstab, Theorie des Theaterspiels nach Stanislawski und Brecht. In: Forum Modernes Theater, Band 9. Konstantin Stanislawski – Neue Aspekte und Perspektiven. Hrsg. Günter Ahrends. Tübingen, 1992. S. 116 ff

²⁰⁹ Vgl. Richard Blank, Schauspielkunst in Theater und Film, Berlin, 2001. S. 75

²¹⁰ Vgl. Felix Rellstab, Theorie des Theaterspiels nach Stanislawski und Brecht. In: Forum Modernes Theater, Band 9. Konstantin Stanislawski – Neue Aspekte und Perspektiven. Hrsg. Günter Ahrends. Tübingen, 1992. S. 115 f

Der deutsche Regisseur Richard Blank ist der Auffassung, dass ein Schauspieler nur das darstellen kann, was er auch ist. Man könnte vermuten, dass er ein Freund somit ein Freund der *Method* ist, was jedoch nicht der Fall ist. In der Vorbereitung auf einen Film versucht er den Schauspieler kennen zu lernen, sucht nach dessen besonderen Eigenarten um diese dann auf die Rolle zu projizieren. Der Schauspieler passt sich hier also nicht der Rolle an, sondern die Rolle wird dem Schauspieler angeglichen.²¹¹ Die theoretische Entwicklung mit der Rolle ist ihm zudem nicht sehr wichtig. Im Gespräch mit dem Schauspieler bringt er diesem alles äußerliche nahe. Direkte Fragen bezüglich des Umganges mit Requisiten werden gestellt und ausgetestet, bis sich der Schauspieler damit wohl fühlt. Gemeinsam wird das Kostüm gesucht, um sich von diesem inspirieren zu lassen.

„Die dauernde Frage nämlich, welches Material man brauchen kann und welches nicht, die Frage, wie die äußeren Dinge zur Rolle passen und wie sie untereinander harmonisieren, ist ein irrationaler Vorgang. Schauspieler und Regisseur reden nicht über Gefühle, sondern entwickeln gemeinsam ein Gefühl für das Stimmige.“²¹²

Das innere Befinden und dessen Vorbereitung überlässt Blank allein dem Schauspieler. Er fordert ihn dazu auf, Geheimnisse zu haben, sich in seiner Rolle spielerisch wohl zu fühlen. Da er im Vorfeld nur einzeln mit den Schauspielern probt, bewahrt er sich während den Dreharbeiten die Spontaneität der Interaktionen zwischen den Darstellern.²¹³ Der Schauspieler kommt also frei nach Meisner individuell und für sich selbst vorbereitet in die Szene und reagiert nun auf Impulse des Gegenübers. Seine Umgebung und die Requisiten dienen ihm als Art Spielplatz, mit dem er agieren darf und soll. Das Aufgehen in seinem Kostüm ist ein weiteres, auch von Adler gefordertes, äußeres Element zur Gestaltung der Rolle. Die Phantasiewelt spielt hierbei jedoch keine große Rolle mehr. Die genaue Vorstellung, was sich wo und wie befindet, ist hinfällig, sobald die Umgebung durch die Ausstattung mit Leben gefüllt wurde. Der Schauspieler kann diese direkt auf sich wirken lassen.

Durch die Weiterentwicklung der Filmtechnik im Bereich Blue bzw. Green Screen oder die in „Avatar“ eingesetzte Motion Capture Technik gewinnt das Agieren in einer Phantasiewelt wieder an Gewicht. Alles, was den Schauspieler umgibt wird per Computer hinzugefügt. Der Schauspieler muss also wieder eine komplette Welt in seiner Phantasie erschaffen und sich diese für sich selbst real erscheinen lassen. Requisiten und Kostüm entfallen in der Regel, auch die Schauspielpartner können im Nachhinein durch die Computertechnik erschaffen werden. Der Schauspieler hat somit kaum eine andere Möglichkeit, als aus sich und seiner Phantasie zu schöpfen.

Dies zeigt abermals, wie wichtig es für den Schauspieler als auch für den Regisseur ist, viele Techniken zu kennen und zu beherrschen. Oft entscheidet die

²¹¹ Vgl. Richard Blank, *Schauspielkunst in Theater und Film*, Berlin, 2001. S. 81 ff

²¹² ebd., S. 141

²¹³ Vgl. ebd. S. 138 ff

Situation, welcher Weg der beste ist. Kreativität und Anpassungsvermögen gepaart mit dem Wissen über viele Techniken ist es, was Schauspieler und Regisseur benötigen.

Bei der Suche nach gutem Schauspiel und wie man dieses erreicht, trifft man auch auf Regisseure, die dem Schauspieler kaum eigene Kunst zuschreiben. Der französische Regisseur Henri Cartier-Bresson bezeichnet seine Schauspieler als Mannequin, sein Kollege und Landsmann René Clair sieht dies ähnlich und behauptet, nicht mit Schauspielern zu arbeiten, sondern sie nur zu bezahlen.²¹⁴ Der Schauspieler sei nur ein kleiner Teil der Möglichkeiten, einen Film zu gestalten. Montage, Komposition sowie Licht- und Tontechnik seien entscheidend.

Gutes Schauspiel bleibt, trotz all der Theorien und Systeme, subjektiv. Letztendlich benötigt der Filmregisseur das richtige Gespür in der Zusammenarbeit mit den Schauspielern. Zur Sicherstellung guter Performance ist es Teil seiner Aufgabe, das Resultat durch unterschiedliche Lehren und ihren Methoden zu erreichen. Um seine Schauspieler sicher zu leiten und sie in verschiedene Richtungen zu beeinflussen, sollte er möglichst viele Techniken kennen und anwenden können. Die Suche nach der einheitlichen Schauspiellehre wird sicher nie ein Ende finden. Auch werden Anpassungen an die Regeln und den Wandel der Filmbranche immer wieder neue Methoden und Wege fordern. Genau das ist es, was eine stetige Entwicklung dieser Kunst garantiert.

²¹⁴ Vgl. ebd. S. 122

Literaturverzeichnis

Bücher

Adler, Stella: Die Schule der Schauspielkunst. Herausgegeben von Howard Kissel. Deutsche Ausgabe. Berlin, 2005

Ahrends, Günter (Herausgeber): Forum Modernes Theater, Schriftenreihe Band 9. Konstantin Stanislawski, Neue Aspekte und Perspektiven. Tübingen, 1992

Blank, Richard: Schauspielkunst in Theater und Film. Berlin, 2001

Hentschel, Ingrid; Hoffmann, Klaus; Vaßen, Florain (Herausgeber): Brecht & Stanislawski und die Folgen. Berlin 1997

Meisner, Sanford: On Acting. Herausgegeben von Dennis Longwell. New York, 1987

Moossen, Inge: Theater als Kunst. Sinn und Unsinn des Stanislawski-Systems. Frankfurt am Main, 1993

Stanislawski, Konstantin: Stanislawski Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle. Ausgewählt und herausgegeben von Bernd Stegemann. Hamburg, 2007

Strasberg, Lee: Schauspielen & das Training des Schauspielers. Herausgegeben von Wolfgang Wermelskirch. Berlin, 1988

Strasberg, Lee: A Dream Of Passion. Editiert von Evangeline Morphos. Boston, 1987

Whyman, Rose: The Stanislawski System of Acting. New York, 2008

Internet

http://en.wikipedia.org/wiki/Group_Theatre_%28New_York%29

<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/group-theatre/about-the-group-theatre/622/>

http://de.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, Malte Grosche, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum, Unterschrift